

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA *REMEDIATION* DE LA PHOTOGRAPHIE, DU CINÉMA ET DE LA TÉLÉVISION DANS LES MÉDIAS

NUMÉRIQUES, ÉTUDE DE CAS LES *STILLS* D'ADAD HANNAH

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN

ÉTUDE DES ARTS

PAR

ELOI DESJARDINS

SEPTEMBRE 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Mes premiers mots de remerciements s'adressent à mes deux codirecteurs de recherche Joanne Lalonde et Jean Dubois pour avoir accepté de diriger ce mémoire de production. Je souhaite remercier ces derniers, tout spécialement, pour les judicieux conseils fournis, tout au long de cette entreprise, en plus de m'avoir soutenu dans les multiples démarches et épreuves du volet production de cette recherche. À cet égard, il me semble important de souligner le travail de mes correcteurs Thérèse Saint-Gelais et Patrice Loubier.

Je tiens à exprimer une reconnaissance spéciale à l'artiste Adad Hannah. Celui-ci a été à la fois une source d'inspiration par son professionnalisme ainsi qu'un allier important tout au long de mon parcours académique et professionnel. Un grand merci, aussi, à Pierre-François Ouellette, son galeriste, Andrée Matte, conservatrice du Musée d'art contemporain des Laurentides et toute son équipe. Leurs appuis ont été précieux pour la réalisation de l'exposition, que j'ai dirigée comme commissaire dans le cadre de ce projet de recherche.

Je dois beaucoup à mes parents, à ma famille et amis pour le support accordé tout au long de mes études et pour les mots d'encouragement si bienfaiteurs.

Enfin, il serait impossible de passer sous silence l'aide incalculable de mes collègues Charlotte, Julie-Ann, Justine et Mélina qui m'ont soutenu tout au long de mes études de deuxième cycle.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	iv
LISTE DES ABRÉVIATION	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
ADAD HANNAH : DÉMARCHE ARTISTIQUE, CORPUS ÉTUDIÉ ET REVUE DE LITTÉRATURE	7
1.1 Le <i>Still</i> : description, étymologie et antécédents	7
1.1.1 Description	7
1.1.2 Étymologie, antécédents et filiation	8
1.2 Aperçu du corpus	10
1.2.1 <i>Internal Logic : Camping (Twin Project #1)</i> (2007)	11
1.2.2 <i>Museum Stills</i> (2002-2007)	12
1.2.3 <i>Burghers of Seoul</i> (2007)	13
1.2.4 <i>Room 112</i> (2004)	15
1.3 Revue de littérature	16
1.3.1 Corsano, Otina « Interview With Adad Hannah », 2005	17
1.3.2 Reinke, Steve, « Adad Hannah : Videos and Not Videos », 2007	17
1.3.3 Tamir, Chen, <i>Stutter and Twitch</i> , 2007	18
1.4 Conclusion	18
CHAPITRE II	
CADRE THÉORIQUE	19
2.1 Médias numériques, médias informatiques et nouveaux médias	19
2.1.1 « Numérique » et « analogique »	20
2.1.2 Les « nouveaux médias » ( <i>new media</i> )	21
2.2 <i>Remediation</i>	23
2.2.1 La double logique de la <i>remediation</i>	24
2.2.3 Technologies numériques et logique du progrès	26
2.3 Photographie, cinéma, vidéo et productions télévisuelles	27
2.3.1 « Le temps photographique ».	28
2.3.2 « Le temps cinématographique	28
2.3.3 « Le temps télévisuel »	29
2.3.4 Art vidéo et télévision	30
2.4 Le <i>Still</i> comme <i>remediation</i>	30
2,5 Méthodologie heuristique	31
2.6 Conclusion	32

CHAPITRE III	
L'EXPOSITION	33
3.1 Le commissariat	33
3.2 La mise en exposition	36
3.2.1 Définition du projet d'exposition	37
3.2.2 Planification du projet d'exposition.	38
3.2.3 Conceptions de l'exposition	39
3.2.4 Réalisation de l'exposition	42
3.2.5 Publication d'un catalogue d'exposition	43
3.2.6 L'installation de l'exposition	43
3.2.7 Diffusion et réception de l'exposition	44
3.3 Conclusion	45
CONCLUSION	46
APPENDICE A	
TEXTES DE L'EXPOSITION	51
A.1 Textes d'introduction	52
A.2 Flambeau « Recast and ReShoot »	52
A.3 Flambeau « Room 112 »	52
A.4 Flambeau « Prado Project »	52
A.5 Flambeau « Museum Stills »	53
A.6 Flambeau « Internal Logic : Camping (Twin Project #1) »	53
APPENDICE B	
DOSSIER DE PRÉSENTATION POUR SOUMETTRE UN PROJET EXPOSITION	54
B.1 Lettre de présentation	55
B.2 Description précise du projet	56
B.3 Textes de démarches et Devis techniques	57
APPENDICE C	
DOCUMENTS PUBLIÉS	58
C.1 « Adad Hannah : Reflections », <i>Espace</i> , 86, hiver 2008-2009, p.32-33	59
C.2 <i>Adad Hannah : Peinture de genre comm figure de Stills</i> , [catalogue d'exposition], Musée d'art contemporain des Laurentides, 2010	61
APPENDICE D	
MÉDIAS ET COMMUNICATIONS	86
D.1 Communiqué de presse	87
D.2 Carton d'invitation	89
D.3 Gauthier, Isabelle, « Voyage immobile, Voir édition du Nord,	91
GLOSSAIRE	93
BIBLIOGRAPHIE	95

## LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Hannah, Adad, <i>Internal Logic : Camping</i> , 2007, documentation de performance.	11
1.2	Hannah, Adad, <i>Tribute</i> , 2007, vidéogramme, couleur, muet, 5 minutes, en boucle.	12
1.3	Hannah, Adad, <i>Burger of Seoul</i> , 2006, vidéogramme double, couleur, muet, 9 min. 14s, en boucle.	14
1.4	Hannah, Adad, <i>Room 112 #6</i> , 2004, épreuve numérique couleur, 51 X 69 cm.	15

## LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES

CQRHC	Conseil québécois des ressources humaines en culture
MACL	Musée d'art contemporain des Laurentides
MIT	Massachussetts Institute of Technology
RCAAQ	Rassemblement des centres d'artistes autogérés du Québec
SMQ	Société des musées québécois

## RÉSUMÉ

Ce mémoire intervention en études des arts porte sur la *remediation* des images photographiques, cinématographiques et télévisuelles dans les médias numériques. Il s'appuie sur l'étude de cas des *Stills*, série de vidéos alliant vidéographie, photographie et performance, réalisés par l'artiste montréalais Adad Hannah.

Le document comporte trois volets : un essai théorique, un compte rendu des activités qui ont permis la réalisation d'une exposition et le catalogue accompagnant celle-ci. Intitulée « Adad Hannah : Peinture de genre comme figure de *Still* », l'exposition s'est tenue du 2 mai au 13 juin 2010 au Musée d'art contemporain des Laurentides, à Saint-Jérôme (Québec, Canada).

La méthodologie pour la portion fondamentale de la recherche se fonde sur une démarche heuristique, principalement basée sur l'archéologie des médias telle que décrite par Jay David Bolter et Richard Grusin; c'est à partir du concept de *remediation* et de ses applications potentielles que s'organise le discours théorique de l'exposition. Celle-ci ne constitue pas une démonstration empirique de la *remediation* dans les médias numériques; elle nous a néanmoins permis de prendre connaissance des étapes qui jalonnent la mise en place d'un projet de commissariat. Une partie du mémoire est donc consacrée à ces considérations pratiques.

En somme, le premier chapitre présente la démarche de l'artiste, le corpus étudié et sa réception critique. Le deuxième chapitre aborde quant à lui les stratégies de représentation de la photographie, du cinéma et de la télévision, en plus de traiter des médias numériques. Il s'appuie principalement sur des essais théoriques traitant de la médiasphère numérique et des impacts de l'informatique dans les sphères de la communication. Le troisième chapitre se penche sur la préparation et la réalisation de l'exposition. Enfin, les résultats observés lors du volet production concluent ce mémoire.

**MOTS CLÉS :** ADAD HANNAH, ARTS MÉDIATIQUES, MÉMOIRE DE PRODUCTION, *REMEDICATION*, ART NUMÉRIQUE.



## INTRODUCTION

### 1) SUJET DE LA RECHERCHE

Ce mémoire d'intervention porte sur la *remediation* des images photographiques, cinématographiques et télévisuelles dans les médias numériques. Il s'appuie sur l'étude de cas des *Stills* d'Adad Hannah, et comporte trois volets : un essai théorique, un compte rendu des activités qui ont permis la réalisation d'une exposition, et le catalogue accompagnant celle-ci. Intitulée « Adad Hannah : Peinture de genre comme figure de *Still* », l'exposition s'est tenue du 2 mai au 13 juin 2010 au Musée d'art contemporain des Laurentides, à Saint-Jérôme (Québec, Canada).

Nous nous intéresserons d'abord au concept de *remediation* tel que décrit par Jay David Bolter et Richard Grusin dans *Remediation : Understanding New Media* [2000], un essai sur la médiasphère numérique et sa prédisposition à assimiler les médias péri-informatiques. Dans ce mémoire, nous nous pencherons uniquement sur les technologies de l'image, plus particulièrement la photographie, le cinéma et les productions télévisuelles.

Adad Hannah s'intéresse à ce qui subsiste de la vidéo lorsqu'elle est dépouillée de son et de mouvement : il en résulte des images qui semblent immobiles. Une lecture plus attentive révèle les légères oscillations des figurants qui tentent de rester stationnaires. Le clignement de leurs yeux et leur respiration brisent le statisme. Comme les *Stills* sont à la fois fixes et en mouvement, leur classification s'avère arbitraire : ils peuvent aussi bien être considérés comme de la photographie, du cinéma ou de la vidéo. En outre, l'artiste développe différentes stratégies d'exposition pour présenter ses images : elles sont projetées sur des murs ou dans des salles conçues à cet effet, diffusées sur des téléviseurs cathodiques ou des écrans à plasma.

Par le biais de ces divers dispositifs, il modifie les conditions de la réception et influence l'expérience du spectateur.

## 2) ÉTAT DE LA QUESTION

S'il n'est pas nécessaire pour les besoins de ce mémoire de production de se doter d'une définition exhaustive des médias numériques, il apparaît important de souligner que les nouveaux médias ne se réduisent pas uniquement aux supports informatiques. Le deuxième chapitre aborde plus en profondeur ces particularités. Les publications du MIT Media Lab, le laboratoire de recherche du MIT School of Architecture and Planning, abondent à ce sujet. En effet, le catalogue des ouvrages dédiés aux nouveaux médias du MIT comprend 235 titres. Notre cadre théorique procède essentiellement des textes de Jay David Bolter et de Richard Grusin, *Remediation : Understanding New Media* (2000), et à celui de Lev Manovich, *The Language of New Media* (2001), car ils présentaient les concepts les plus adaptés à la formulation des enjeux relatifs au projet d'exposition.

Au regard de l'étude des *Stills* d'Adad Hannah, il n'y a, à ce jour, pas de monographie publiée sur le travail de l'artiste. Celui-ci a cependant eu la générosité de nous donner accès à tout ce qui a été écrit sur lui. Les textes les plus importants sont ceux des catalogues d'expositions collectives auxquelles il a participé. S'ajoutent à cette bibliographie quelques publications, feuillets et opuscules réalisés par des centres de diffusion en art contemporain. Tous les articles de journaux et de revues spécialisées qui abordent la pratique et les œuvres d'Hannah furent aussi considérés. Nous retenons spécialement *Stutter and Twitch* (2003) de Chen Tamir, document qui s'inscrit dans le cadre d'un mémoire de maîtrise du Center for Curatorial Studies du Bard College à New York. Cette revue de littérature est examinée plus en détail dans la section 1.3.

Enfin, le catalogue que nous avons rédigé pour l'exposition du Musée d'art contemporain des Laurentides est l'une des plus volumineuses publications sur le travail de l'artiste. Elle se trouve, avec un texte d'introduction et les flambeaux de cette l'exposition, en annexe du présent document (*voir* p. 52-53).

### 3) OBJECTIFS

Les enjeux de ce mémoire sont à la fois théoriques et pratiques. D'une part, les *Stills* d'Adad Hannah ont été étudiés selon un angle de recherche inédit. Le phénomène de *remediation* de la photographie, du cinéma et des productions télévisuelles dans les médias numériques semblait effectivement une approche audacieuse et inusitée pour étudier ce corpus. En effet, aucun auteur ou commissaire n'a traité le travail d'Hannah sous ce point de vue à ce jour. D'autre part, une rétrospective de ce corpus semblait des plus appropriée pour rendre tangible et expérimentable physiquement le phénomène de *remediation*. La tenue de l'exposition s'est révélée des plus appropriées pour accomplir cette démonstration. En effet, la rétrospective d'œuvres sélectionnées (*survey show*) nous a permis d'observer les différents dispositifs de présentation employés par l'artiste, et de réfléchir sur les habitudes de lecture des visiteurs et leur réception de l'image.

### 4) MÉTHODES

L'argumentation de ce mémoire s'appuie sur l'hypothèse que les technologies numériques n'ont pas fondamentalement transformé la fabrication des images. La majorité des images sont, de nos jours, réalisées et diffusées avec des outils informatiques : le papier argentique, le film et le ruban magnétique ont été remplacés par des données numériques. Avec un même appareil, on produit donc de la photo

comme de la vidéo. Cette nouvelle spécificité technologique fait en sorte qu'il n'est plus possible de distinguer ces médias uniquement en partant de leur procédé de production. Cependant, la plupart des images numériques reprennent les codes esthétiques de la photographie, du cinéma ou de la télévision. Les médias informatiques conservent les stratégies de représentation de leurs prédécesseurs.

Cette approche emprunte le modèle théorique mis en place par Grusin et Bolter dans leur étude de la *remediation*. En revisitant l'histoire des technologies de l'image, on peut construire une généalogie de la culture visuelle contemporaine. Ainsi, on saisit mieux comment la médiasphère numérique s'est réapproprié les stratégies de représentation de ses prédécesseurs. Ce phénomène n'est pas unique aux médias informatiques. Historiquement, l'introduction d'un nouveau moyen de communication a généralement engendré une réactualisation des médias préexistants :

[...] new medias are doing exactly what their predecessors have done : presenting themselves as refashioned and improved versions of other medias. Digital visual medias can best be understood through the ways in which they honor, rival, and revise linear-perspective painting, photography, film, television, and print. (Bolter et Grusin, 2000, p.15)

## 5) DÉMARCHE

Tout d'abord, nous avons examiné l'ensemble de ce qui a été publié sur Adad Hannah, en anglais et en français. Cette revue de littérature nous a permis de sonder les limites des recherches déjà effectuées sur l'artiste. Cela fut déterminant pour établir un terrain de recherche inexploré. L'étude de la *remediation* s'est alors imposée comme une avenue nouvelle pour analyser les *Stills*.

Ensuite, afin de mettre sur pied un cadre théorique, plusieurs textes sur la photographie et le cinéma furent consultés, plus particulièrement ceux d'André

Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* (1987), et les deux recueils de textes sur le cinéma de Gilles Deleuze, *Cinéma 1* (1983) et *Cinéma 2* (1985), qui ont été cités à maintes reprises dans les articles sur le travail d'Hannah. La question du temps, sujet richement étudié par de multiples philosophes, fut un autre fil conducteur pour étudier les *Stills*. Ces pistes de recherche nous ont conduit aux textes d'Edmond Couchot; sa réflexion sur la temporalité et les technologies de l'image apparaissait pertinente pour traiter du travail d'Hannah. Or, ses conclusions sur les médias numériques ne semblaient pas suffisamment abouties pour ce projet de mémoire, notamment en ce qui concerne la transition entre les technologies péri-informatiques et numériques. Les publications du Media Lab du MIT mentionnées ci-dessus apportèrent les assises théoriques nécessaires à l'approfondissement de cet aspect. En plus de l'étude de la *remediation*, la notion de « nouveau média » (*new media*) de Manovich fut précieuse pour démystifier quelques concepts fondamentaux de la médiasphère numérique.

Parallèlement, les travaux sur le terrain s'amorcèrent. Il fallut élaborer le dossier de l'exposition. Celui-ci comporte toute la documentation nécessaire pour soumettre un projet à une institution de diffusion en art visuel (*voir* p. 55-57). Parmi les multiples tâches réalisées, mentionnons la sélection des œuvres, l'obtention du matériel technique ainsi que la rédaction des textes qui accompagnent l'exposition. Tout ce travail fut conduit en étroite collaboration avec l'artiste et le Musée d'art contemporain des Laurentides.

Enfin, l'exposition « Adad Hannah : Peinture de genre comme figure de *Still* » eut lieu du 2 mai au 13 juin 2010. Si elle n'a pu démontrer de manière concrète le phénomène de *remediation* dans les médias numériques, elle nous a néanmoins permis de prendre connaissance des étapes qui jalonnent la mise en place d'un projet de commissariat ainsi que des nombreuses difficultés techniques suscitées par son

montage. Ces obstacles non anticipés ont enrichi notre réflexion; une partie du mémoire est consacrée à ces aspects pratiques.

## 6) STRUCTURE DU DOCUMENT

Le premier chapitre de ce mémoire présente la démarche de l'artiste, le corpus étudié et sa réception critique. Le deuxième chapitre aborde quant à lui les stratégies de représentation de la photographie, du cinéma et de la télévision, en plus de traiter des médias numériques. Il s'appuie principalement sur des essais traitant de la médiasphère numérique et des effets de l'informatique sur les sphères de la communication. Le troisième chapitre se penche sur la préparation et la réalisation de l'exposition. Enfin, les résultats observés lors du volet production concluent le mémoire.

## CHAPITRE I

### ADAD HANNAH : DÉMARCHE ARTISTIQUE, CORPUS ÉTUDIÉ ET REVUE DE LITTÉRATURE

Ce chapitre contient trois volets : tout d'abord, nous dépeindrons la démarche artistique d'Adad Hannah ainsi que le corpus étudié. Nous aborderons aussi les formes artistiques précurseurs du *Still*. Enfin, nous survolerons les principaux textes qui se sont penchés sur le travail de l'artiste.

#### 1.1 Le *Still* : description, étymologie et antécédents

##### 1.1.1 Description

Les *Stills* désignent le corpus d'œuvres le plus important d'Adad Hannah. Cette série a débuté en 2000 et elle se poursuit encore à ce jour. Dans celles-ci, l'artiste s'intéresse à ce qui subsiste de la vidéo lorsqu'elle est dépourvue de son et de mouvement. Il en résulte des images qui, au premier regard, semblent immobiles. Une lecture plus attentive révèle que les figurants tentent de rester stationnaires, mais qu'ils n'y arrivent pas complètement. Leurs yeux qui clignent, leur oscillation et leur respiration viennent briser l'illusion de statisme.

Pour réaliser ces œuvres, Hannah demande à des figurants de se tenir en position figée; il les filme alors qu'ils tentent de maintenir leur posture. En prolongeant le temps de pose — en filmant ce qui aurait normalement dû être photographié — l'artiste enregistre l'activité naturelle du corps, qui ne peut rester totalement fixe.

Entre immobilité et mouvement, entre enregistrement et direct... Catégoriser les *Stills* n'est pas simple. Ils sont des performances sans action, des photographies sans fixité et des vidéos sans processus de montage.

*Stills* depict a curious state of limbo which problematizes assumptions about each of the referenced media formats: they are performances without action, photography without stasis, video without editing. Just as the ontological distinction between media blur [...]. (Drobnick et Fisher, 2002, document non paginé.)

Le dispositif de présentation joue un rôle important dans l'interprétation de ces images : il propose un contexte d'utilisation à celui qui regarde l'œuvre. À ce titre, Hannah a développé différentes stratégies pour présenter ses *Stills* : il les expose au mur comme de la photographie traditionnelle; il les diffuse dans une salle de projection; il utilise le téléviseur cathodique et l'écran à plasma. Ainsi, l'artiste modifie les conditions de réception et influence l'expérience du visiteur, qui doit faire appel à différentes « habitudes de lecture<sup>1</sup> », ce qu'Hannah nomme « *spectatorship mode* ».

### 1.1.2 Étymologie, antécédents et filiation

Le mot anglais « *still* » se traduit littéralement par « immobile » ou « silencieux ». De plus, l'expression « *still life painting* » fait référence à la peinture de genre et à la nature morte, des œuvres picturales qui représentent des scènes ou des objets du quotidien pris sur le vif.

On compare souvent les *Stills* d'Hannah à la tradition des tableaux vivants, une forme de divertissement populaire apparue à l'époque médiévale : un groupe d'acteurs

---

<sup>1</sup> Les attentes étant différentes par rapport à chacun de ces supports, elles agissent sur la manière d'aborder les œuvres et de les interpréter; c'est ce que l'on désigne par « habitudes de lecture ».



costumés reproduisaient des tableaux célèbres à l'aide de décors et d'accessoires. Pour rendre l'illusion encore plus parfaite, les figurants devaient rester immobiles, sans faire de bruit.

L'artiste montréalais fait aussi un rapprochement entre son travail et les premières photographies :

The choice to show people caught in action, rather than passively sitting standing, or sleeping (as Gillian Wearing, Thomas Struth, and Andy Warhol among others have done), was inspired by early photography when exposure times was measured in minutes and seconds. (Corsano, 2005, document non paginé)

Ces dernières exigeaient un temps d'exposition de plusieurs dizaines de minutes. Les sujets photographiés devaient donc rester immobiles devant l'objectif de la caméra.

Par ailleurs, dans le lexique cinématographique, le « *still frame* » désigne un photogramme, l'unité photographique d'un film sur une pellicule. L'apport du cinéma expérimental à la proposition artistique des *Stills* est d'ailleurs indéniable. Soulignons le travail d'Andy Warhol dans ses films *Sleep* (1963) et *Empire* (1964). Leur contenu se résume à un plan fixe : dans l'un, un homme dort pendant six heures; dans l'autre, on observe l'Empire State Building pendant huit heures.

En fait, les *Stills* d'Adad Hannah n'apparaissent pas comme un phénomène isolé. Outre Andy Warhol, d'autres cinéastes expérimentaux comme Chris Marker, avec son film *La Jetée* (1962), ou Michael Snow, dans *Wavelength* (1967), doivent également être considérés comme pionniers de cette esthétique que l'on pourrait nommer « de l'image suspendue ». Plus récemment, des artistes de la vidéo ont aussi œuvré dans ce champ, tels que David Claerbout (Belgique), Douglas Gordon (Royaume-Uni), Omer Fast (États-Unis), Nancy Davenport (Canada) ou Bettina Hoffman (Canada).

De plus, les *Stills* — insonores, muraux, sans narrativité donc sans réel début ni fin —

cadrent parfaitement bien avec les lieux muséaux; ceux-ci ne sont pas toujours adaptés à l'art vidéo, qui requiert généralement un espace isolé et insonorisé.

## 1.2 Aperçu du corpus

La série des *Stills* se divise en plusieurs sous-ensembles thématiques : les *Family Stills* présentent des membres de la famille et amis de l'artiste dans des scènes du quotidien; les *Museum Stills* mettent en scène des figurants dans différents lieux muséaux; enfin, d'autres œuvres reconstituent des photographies trouvées, des illustrations connues ou des tableaux célèbres<sup>2</sup>.

Voici un survol des œuvres présentées lors de l'exposition du MACL. La sélection effectuée est le résultat d'un consensus avec l'artiste et le Musée d'art contemporain des Laurentides. La section « 3.2.3 Conception de l'exposition » aborde plus en détail les négociations qui ont permis de nous entendre sur cet échantillon.

---

<sup>2</sup> Ces sous-groupes reprennent les divisions de Chen Tamir : « (1) youth culture and performance, (2) family and domestic life and (3) museum and art gallery ».

### 1.2.1 *Internal Logic : Camping (Twin Project #1) (2007)*



**Figure 1.1** *Internal Logic : Camping, 2007, documentation de performance.*

*Internal Logic : Camping (Twin Project #1)* est une série de photographies dont cinq ont été retenues pour le MACL. Elles font office de documentation de la performance d'un tableau vivant qui se déroula devant public à la Vancouver Art Gallery le 23 février 2007 : une scène de camping fut installée à l'intérieur du hall du musée.

L'organisation symétrique de l'image, dont le côté gauche est presque identique au côté droit, semble avoir été obtenue à l'aide d'un miroir. Bien que les logiciels de traitement de l'image actuels permettent d'obtenir ce résultat facilement, aucun trucage photographique ni retouche infographique ne fut employé dans ce cas-ci. C'est là tout l'intérêt de l'œuvre, dont l'illusion de réflexion repose sur un souci du détail déconcertant. Cette scénographie complexe a nécessité — selon les

informations obtenues sur le site Internet de l'artiste — plus de trois mois de recherches pour trouver cinq paires de jumeaux monozygotes (communément appelés « vrais » jumeaux ou jumeaux identiques).

### 1.2.2 *Museum Stills* (2002-2007)



**Figure 1.2** *Tribute*, [image tiré de] 2007, vidéogramme, couleur, muet, 5 minutes, en boucle.

Deux séries d'œuvres tirées des *Museums Stills* ont été retenues. Dix monobandes tournées au Musée des beaux-arts du Canada et au Musée des beaux-arts de Montréal ont été réparties à la fréquence de 2 boucles vidéo présentées respectivement sur cinq

téléviseurs. Ici, les figurants semblent faire la visite de salles d'exposition. Immobiles et silencieux, ils démontrent leur respect pour le protocole muséal.

Les autres *Museums Stills* exposés proviennent du *Prado Project*, composé de quatre photographies et de deux vidéos diffusées sur écran à plasma. Les images furent réalisées au Musée national du Prado de Madrid, où Hannah put travailler avec certaines œuvres majeures. La plus célèbre est sans doute *Les Ménines* (1656-57), chef-d'œuvre de Diego Vélasquez (1599-1660).

Les *Museum Stills* sont une mise en abyme : un effet spéculaire se crée entre les spectateurs et les œuvres, où d'autres spectateurs observent, eux aussi, des œuvres.

### 1.2.3 *Burghers of Seoul* (2007)

Ce diptyque vidéo amorce la série des *Stills* de reconstitution, dans lesquels Hannah recrée la composition de peintures et d'autres œuvres célèbres par le biais de tableaux vivants. Ces réactualisations ont comme objectif d'entretenir un dialogue avec l'histoire de l'art<sup>4</sup>.

Dans *Burghers of Seoul*, l'artiste a mis en scène *Les Bourgeois de Calais* (1895) d'Auguste Rodin. Ce groupe statuaire conçu pour la Ville de Calais commémore le siège de la guerre de Cent Ans tel que décrit dans *Les Chroniques de France* de Jean Froissart (1337-1404). Rodin a réalisé douze éditions de ce bronze. L'original, datant de 1895, est situé sur les lieux mêmes du siège; les autres exemplaires, dispersés à travers le monde.

---

<sup>4</sup> Les questions de citation, de contextualisation ou de *reenactment* ont été amplement étudiées par la critique de l'art postmoderne —pensons notamment à Antoine Compagnon dans *La seconde main ou le travail de citation* (1979) ou à Nicolas Bourriaud dans *Postproduction* (2003). Ce mémoire ne s'y attarde pas.





**Figure 1.3** *Burger of Seoul*, [image tiré de], 2006, vidéogramme double, couleur, muet, 9 min. 14s, en boucle.

Le tournage de *Burghers of Seoul* s'est effectué à Séoul, en Corée du Sud, où est conservé l'un des exemplaires de la sculpture. Haddad fait tourner sa caméra sur un rail installé autour de l'œuvre (*dolly shot*) : c'est ce que l'on observe sur le premier écran. Sur le second, six hommes en uniforme de courrier prennent les mêmes poses que les personnages de Rodin. Ils ont été filmés grâce à la même technique de travelling circulaire continu. Ce deuxième écran, orienté de manière à faire dos au premier, force le visiteur à faire le tour de l'installation. Celui-ci reprend donc le mouvement effectué par la caméra autour de la statue et de son pendant vivant.

#### 1.2.4 *Room 112* (2004)



**Figure 1.4** *Room 112* #6, 2004, épreuve numérique couleur, 51 X 69 cm.

*Room 112* comprend une vidéo double (*two channels video*) et une série de sept photographies. Une salle de projection a dû être aménagée spécialement pour la partie vidéo<sup>5</sup>.

Les images de cette œuvre ont été réalisées à partir d'un intérieur de chambre d'hôtel. À certains moments, on croit être témoin d'une querelle de couple. D'autres fois, on pense assister à une entrevue avec une célébrité. Ces sketches, apparentés aux scènes des feuilletons télévisées, s'enchaînent sans jamais aboutir à une conclusion narrative.

<sup>5</sup> En d'autres lieux, celle-ci a déjà été présentée à l'aide de deux moniteurs synchronisés.

Les personnages sont eux aussi stéréotypés. On identifie les archétypes de la vedette, du journaliste, ou de l'un des membres de l'équipe technique. La création d'un univers connotant celui de la télévision donne une certaine cohérence à des images autrement disparates.

### 1.3 Revue de littérature

Comme nous l'avons mentionné préalablement, le dossier de presse de l'artiste constitue la majeure partie de la revue de littérature. Une attention particulière a été accordée aux divers essais dans les catalogues et opuscules d'exposition. Ceux-ci constituent la principale source de documentation sur le travail d'Hannah, car aucune monographie n'a encore été publiée sur lui. Les multiples articles parus dans les journaux et les revues spécialisées ont également été consultés, mais ils n'ont pas directement servi dans cette recherche<sup>6</sup>.

Nous présentons ici quelques titres afin de brosser un portrait de la critique actuelle sur le travail de l'artiste. Soulignons que presque la majorité des écrits sur les *Stills* traitent de la question du temps; cette considération d'ordre philosophique n'a cependant pas été approfondie dans le cadre de cette recherche.

#### 1.3.1 Otino Corsano, « Interview With Adad Hannah », 2005.

Ce texte se résume à une courte entrevue menée dans le cadre de l'exposition *Free Sample*, présentée à la galerie de l'Université Mount Saint-Vincent, à Halifax. L'artiste y décrit comment il a réalisé *Mascara Removal* et aborde les procédés de

---

<sup>6</sup> Nous avons par ailleurs publié un article sur Hannah dans le numéro hiver 2008-2009 de la revue *Espace* [voir p. 59-60], où nous traitons de la valeur narrative des *Stills*, plus particulièrement lorsqu'ils sont présentés dans des salles de projection.



productions des *Stills*. De plus, Otino Corsano souligne le rapprochement entre ces œuvres et certaines théories filmiques, dont celles de Gilles Deleuze. Pour Corsano, Hannah mise sur la capacité emblématique de l'image afin de montrer l'acte photographique : les *Stills* documentent la prise de photo, plus particulièrement la mise en scène qu'elle exige. En effet, la représentation d'une action en photographie nécessite souvent que les figurants prennent une pose statique devant la caméra, « as if caught in action, often performing a static representation of their daily work ».

### 1.3.2 Steve Reinke, « Adad Hannah : Videos and Not Videos », 2007.

Ce court article fut publié dans le catalogue de l'exposition *Adad Hannah : Museum Stills*, présentée au Canberra Contemporary Art Space en Australie. Steve Reinke<sup>7</sup> rappelle les propos d'André Bazin qui, dans *L'Ontologie de l'image*, décrit le cinéma avec la formule suivante : « Film = photographie + temps +  $x$  », où «  $x$  » représente la durée. Dans ses *Stills*, Hannah s'intéresse à la variable  $x$ . Si la pellicule cinématographique se compose de photographies, l'inverse n'est pas vrai : la photographie ne contient pas le film. Or, Reinke l'explique, Hannah essaie d'obtenir une image photographique à l'aide d'une image en mouvement.

### 1.3.3 Chen Tamir, *Stutter and Twitch*, 2007.

Ce catalogue fut publié dans le cadre de la maîtrise de Chen Tamir, effectuée au Center for Curatorial Studies du Bard College (New York). Cette exposition collective — montée par Tamir et réunissant des œuvres de Yael Bartana, de Johanna

---

<sup>7</sup> Reinke est avant tout un vidéaste et il a signé le texte sur le travail d'Hannah dans le catalogue du Mois de la photo de Montréal en 2005 (éd. Martha Langford).

Biling, de David Claerbout, de Nancy Davenport, d'Adad Hannah, de Kristian Horton, de Jennifer et Kevin McCoy — présentait quelques exemples d'œuvres vidéo traitant du phénomène de stase (*stasis*). Dans ce texte, l'auteur fait un parallèle entre la pause dans l'art vidéo et le modèle linguistique chez Gilles Deleuze.

Selon Tamir, l'arrêt sur image est un outil formel qui permet de fusionner les effets narratifs de la photographie et de la vidéo. Cette « stase » a la même fonction que les espaces dans une phrase; ils permettent la séparation entre les mots tout en assurant la continuité de la pensée. Dans sa conclusion, Tamir souligne que chez Deleuze, le bégaiement (*stutter*) perturbe la linéarité narrative de la parole, tout en laissant celle-ci se poursuivre. Tamir met le bégaiement deleuzien en parallèle avec les légers mouvements des figurants d'Hannah qui tentent de rester immobiles. L'artiste s'emploie ainsi à faire « bégayer » ses images, dont l'action, bien qu'arrêtée, conserve du mouvement.

#### 1.4 Conclusion

Ce premier chapitre a présenté le travail d'Adad Hannah. La démarche de l'artiste ainsi que l'étymologie et les origines du *Still* ont d'abord été décrites. Ensuite, un survol du corpus étudié, choisi en fonction des orientations théoriques privilégiées pour l'exposition mise sur pied au Musée d'art contemporain des Laurentides, a été effectué. Enfin, une brève revue de littérature a permis d'examiner différentes réflexions sur le *Still*.

Le deuxième chapitre traitera des médias numériques et de la *remediation* qu'ils opèrent. Cette approche, qui nous servira à analyser le travail d'Hannah, se trouve en marge de plusieurs textes critiques ayant traité, par ailleurs, des questions de la citation et de la temporalité dans la proposition artistique de l'artiste.

## CHAPITRE II

### CADRE THÉORIQUE

Ce chapitre examine les propriétés des médias numériques. Tout d'abord, nous tenterons d'établir une définition sémantique des termes « numérique » et « analogique ». Puis, nous nous intéresserons à la notion de « nouveaux médias » telle que décrite par Lev Manovich, et au phénomène de la *remediation*, tel que présenté en 2001 par Jay David Bolter et Richard Grusin. La dernière partie de ce chapitre se penche sur les aspects photographique, cinématographique et télévisuel des *Stills*, notamment en abordant la notion de « temps de faire » d'Edmond Couchot. Enfin, une brève présentation de la démarche heuristique conclut ce chapitre.

#### 2.1 Médias numériques, médias informatiques et nouveaux médias

Les *Stills* d'Adad Hannah ne sont pas un phénomène isolé dans le paysage des arts actuels; comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, l'esthétique de l'image suspendue semble en effet plus répandue depuis l'implantation des outils numériques. Toutefois, les tableaux vivants, la peinture de genre ainsi que les films expérimentaux existaient avant l'arrivée de l'informatique, et ont irréfutablement influencé la pratique de plusieurs artistes numériques. À cet égard, les *Stills*, interrogent les propriétés des nouveaux médias, et ce, en dépit de leur sobriété technologique (ils se limitent généralement à un plan fixe, sans traitement infographique). C'est un aspect bien particulier de la médiasphère informatique qu'ils révèlent : la *remediation* numérique.

Avant d'aborder ce phénomène, il nous semble essentiel de mieux cerner les médias informatiques.

### 2.1.1 « Numérique » et « analogique »

Pour les profanes, les réalisations obtenues au moyen d'outils informatiques sont numériques, alors que celles obtenues au moyen d'appareils électriques ou mécaniques sont analogiques. Cette distinction est peut-être plus juste en ce qui concerne le domaine du son, mais elle ne s'applique pas de manière aussi rigide à celui de l'image. Par ailleurs, nous verrons qu'il ne faut pas s'arrêter à la stricte dichotomie entre données « analogiques » et « numériques » pour discerner les médias informatiques des péri-informatiques.

L'adjectif « numérique » désigne un langage qui comporte uniquement des données discrètes, à l'inverse, le mode analogique interprète ou représente un signal sous la forme de variations continues et donc non quantifiables. Jérôme Colombain, dans son ouvrage *La cyberculture*, clarifie ainsi cette différence :

En mode analogique, l'information est traitée sous forme de signaux électriques continus d'intensité variable. [...] En numérique, les sons et les images correspondent à des séries de 0 et de 1 transmises par un signal électrique constant. Les informations numériques ont un point commun : elles peuvent toutes être traitées par ordinateur [...] Ainsi, le numérique assure une sorte d'universalité technologique [...] (1997, p. 7.)

Pour sa part, William J. Mitchell illustre cette distinction avec l'exemple de l'escalier. Un individu peut le descendre marche par marche : son mouvement est ainsi décomposable (chaque marche correspondant à une unité), et s'apparente à des données discrètes. L'homme peut aussi entamer sa descente en glissant sur la rampe de l'escalier : ce mouvement continu, impossible à « décomposer » en unités entières, correspondrait alors à de la matière analogique (1994, p. 4).

Par ailleurs, d'un point de vue purement technique, le cinéma proto-informatique peut être considéré comme un média discret; Lev Manovich l'explique dans *The Language of New Media*. La pellicule d'un film est composée d'une suite d'images photographiques que l'on nomme photogrammes (unités qui sont, quant à elles, indubitablement analogiques). L'image est enregistrée à une fréquence de 24 photogrammes/seconde : le mouvement cinématographique n'est donc qu'une illusion, obtenue par la succession rapide de données complètes en elles-mêmes, par opposition à la vidéo sur bande magnétique, constituée d'un signal continu et non décomposable en unités. Nous pouvons donc avancer que malgré qu'il relève d'un dispositif analogique, le format filmique est assimilable au mode de fonctionnement numérique, en cela qu'il relève d'un fonctionnement discret; on ne peut cependant pas le considérer comme partie intégrante de la médiasphère informatique. Cet exemple est tiré du chapitre « The Myth of Digital », où Manovich s'emploie à déconstruire certaines croyances populaires concernant les médias informatiques.

### 2.1.2 Les « nouveaux médias » (*new media*)

Dans *The Language of New Media*, Lev Manovich privilégie l'utilisation de l'étiquette « nouveaux médias » (*new media*) à celle de « média numérique », l'emploi du terme « numérique » pouvant porter à confusion (voir 2.1.1). Toutefois, « nouveaux médias » n'est guère plus précis, car tous les moyens de communication sont perçus comme novateurs lorsqu'ils entrent dans l'usage.

Pour établir une « poétique » des nouveaux médias, l'auteur énumère cinq caractéristiques qui permettent de les différencier de ce qu'il désigne comme « les anciens médias » (*old media*) ou « médias traditionnels » (*traditional media*). Ces particularités sont : la représentation numérique, la modularité, l'automatisation, la variabilité et le transcodage. Selon lui, ces attributs ne s'appliquent pas à toutes les

productions des médias numériques; cependant, ils donnent un aperçu des grandes tendances depuis l'informatisation de la culture.

Parallèlement à ces « principes des nouveaux médias » (*Principles of New Medias*), Manovich utilise le terme « objet » (*object*) pour parler de ces manifestations. On peut considérer comme des objets de la médiasphère numérique toute production ayant été réalisée en tout ou en partie à l'aide d'un ordinateur, même si elle est ensuite transférée sur un support péri-informatique. À titre d'exemple, l'auteur mentionne le contenu textuel qu'on trouve sur Internet qu'il considère comme un objet de la médiasphère informatique, y compris lorsqu'il est imprimé et diffusé ailleurs que sur le Web. Cette conception des nouveaux médias différerait de celle du grand public, qui estime que les documents papier ne font pas partie de la production numérique (2001, p. 19). Ce qu'il importe surtout de retenir dans le cadre de cette recherche est le portrait que Manovich brosse de la médiasphère numérique, celle-ci ne s'appuyant pas uniquement sur des considérations technologiques. Le « métamédia » informatique (*the meta-medium of the digital computer*, 2001, p. 6) ne se réduit pas à des techniques d'enregistrement, mais concerne toutes les étapes et modalités de la communication. Il influence aussi toutes les manifestations médiatiques : le texte, le son, les images fixes et en mouvement. En ce sens, son impact sur la culture est encore plus vaste que celui de l'imprimerie, de la photographie, du cinéma ou de la télévision :

[...] the introduction of the printing press affected only one stage of cultural communication — the distribution of media. Similarly, the introduction of photography affected only one type of cultural communication — still images. In contrast, the computer media revolution affects all stages of communication, including acquisition, manipulation, storage, and distribution; it also affects all types of media — texts, still images, moving images, sound, and spatial constructions. (2001, p. 19.)

## 2.2 Remediation

En 1964, Marshall McLuhan notait déjà dans *Understanding Media* que le contenu d'un média réfère toujours à un autre média. Ce constat vaut également pour la médiasphère numérique : il semblerait que les images produites par des technologies pré-informatiques se trouvent systématiquement assimilées par les nouveaux médias. C'est ce que Jay David Bolter et Richard Grusin expliquent dans *Remediation : Understanding New Media*. Ce mot, « *remediation* », est dérivé du latin *remederi*, qui se traduit par « remède ». Bolter et Grusin avancent ainsi que tout nouveau moyen de communication tente de *remédier* aux lacunes des médias l'ayant précédé :

It is possible to claim that a new medium makes a good thing even better [...] Each new medium is justified because it fills a lack or repairs a fault in its predecessor or the unkept promise of an older medium. (2000, p. 60.)

Dans les images numériques, on peut identifier à la fois les processus de représentation instaurés par la peinture, la photographie, le cinéma et la télévision. L'examen de la *remediation* dans la médiasphère informatique permet de mieux comprendre ce phénomène :

Digital visual media can best be understood through the ways in which they honor, rival, and revise linear-perspective painting, photography, film, television, and print. [...] What is new about new media comes from the particular ways in which they refashion older media and the ways in which older media refashion themselves to answer the challenges of new media. (2000, p. 15.)

Les *Stills* — par leurs aspects photographiques, filmiques et télévisuels — témoignent du potentiel de *remediation* des médias numériques (voir la section 2.4 *Le Still comme remediation*, qui examine plus en détail cette corrélation).

### 2.2.1 La double logique de la *remediation*

Pour retracer une généalogie de la *remediation*, Bolter et Grusin observent deux axes pour comprendre les propriétés des moyens de communication : leur immédiateté (« *immediacy* »), leur « hypermédiateté » (« *hypermediacy* ») ainsi que leur opacité (« *opacity* ») ou leur transparence (« *transparency* »). Sans aller dans les détails de ce modèle d'analyse, ce dernier nous permet de comprendre comment chaque média tente d'intégrer l'apport des médias passés et contemporains, emprunts multiples faits dans le but d'offrir une expérience médiatique plus immédiate et authentique :

[...] new digital media oscillate between immediacy and hypermediacy, between transparency and opacity. This oscillation is the key to understanding how a medium refashions its predecessors and other contemporary media. Although each medium promises to reform its predecessors by offering a more immediate or authentic experience, the promise of reform inevitably leads us to become aware of the new medium as a medium. Thus, immediacy leads to hypermediacy. (2000, p. 19.)

Tout média a fondamentalement le même objectif : faire « disparaître » la « remédiation » pour que l'utilisateur ait accès le plus directement possible au contenu véhiculé. C'est ce que Bolter et Grusin nomment « immédiateté » (ou instantanéité).

Par ailleurs, la médiasphère numérique a intégré plusieurs médias péri-informatiques qu'elle combine au sein d'un même objet. La page Web — qui unit textes, images et vidéos — est un exemple de cette hybridation, un phénomène que Bolter et Grusin nomment « hypermédiateté ».

L'*hypermédiation* et l'immédiateté ont joué un rôle déterminant dans le développement des médias depuis la Renaissance. Comme Erwin Panofsky le souligne dans les écrits d'Albert Dürer, la perspective est l'une des premières techniques qui ont tenté de faire oublier le support pour se présenter comme un prolongement de la vision naturelle. Puis, la photographie s'est avérée plus efficace



que la peinture pour « disparaître » au profit de la reproduction du réel qu'elle propose. La photographie n'a que consolidé les règles de la perspective linéaire. Par la suite, le cinéma — en faisant défiler des photogrammes — s'est imposé comme expérience médiatique encore plus près du réel. Non seulement la réalité était désormais reproduite dans son mouvement, mais l'aspect sonore (à partir du cinéma parlant) rendait cette forme de représentation encore plus crédible. Somme toute, chaque nouvelle technologie de l'image a su améliorer les stratégies de représentation des médias l'ayant précédée : « Whenever one medium seems to have convinced viewers of its immediacy, other media try to appropriate that conviction. » (Bolter et Grusin, 2000, p. 9.) C'est ce que Bolter et Grusin nomment la *remediation*.

En ce qui concerne les images créées par ordinateur, elles appliquent à leur tour les règles de la perspective, mais à leur manière, c'est-à-dire avec l'exactitude machinale de l'algèbre linéaire et de la projection géométrique. Leur facture visuelle se rapproche de la photographie traditionnelle; on la qualifie en fait de *photoréaliste*. En ce sens, les images informatiques ne sont pas tant pensées comme une reproduction du réel que comme une imitation du média photographique :

« Experts on computer graphics often say that they are striving to achieve “photorealism” — in other words, to make their synthetic images indistinguishable from photographs. [...] In such cases the computer is imitating not an external reality but rather another medium. » (2000, p. 28.)

Pour atteindre ce photoréalisme, les technologies numériques adoptent les modalités de représentation de la photographie pré-informatique : prise de vue unique et instant unique. Médias hybrides entre photographie et images de synthèse, la photographie numérique est un exemple d'hypermédiation et donc une forme de *remediation*.

Dans la médiasphère numérique, la recherche de transparence et d'immédiateté est convoitée pour offrir une expérience plus proche du réel que les médias d'antan. Si la transparence tente d'effacer la médiatisation (donc de faire oublier à l'utilisateur qu'il est en train de regarder un média), l'hypermédiateté tente de proposer une expérience

aussi riche que celle de la réalité : « Hypermedia and transparent media are opposite manifestation of the same desire : [...] to get past the limits of representation and to achieve real. » (2000, p. 58.) Cependant, cette « formule améliorée » ne peut se définir que par rapport aux médias qu'ils tentent de supplanter. « Although transparent digital technologies try to improve on media by erasing them, they are still compelled to define themselves by standards of the they are trying to erase. » (2000, p. 54.)

### 2.2.3 Technologies numériques et logique du progrès

Ce mémoire s'appuie sur l'hypothèse que les technologies numériques n'ont pas fondamentalement transformé la fabrication des images, mais qu'elles permettent de nouvelles possibilités pour les présenter. Dans notre culture du « tout numérique », plusieurs perçoivent les outils informatiques comme une optimisation des médias pré-informatiques, puisqu'ils semblent plus performants et qu'ils proposent une médiation plus immédiate, plus transparente.

Comme le soulignent Bolter et Grusin, on pourrait croire que les images numériques sont plus perfectionnées que celles obtenues par leurs précurseurs. Cependant, leurs supériorités se voient défendues par des critères établis par des technologies pré-informatiques. L'exemple de la photographie argentique comparée à la photographie numérique, mentionné dans le segment précédent, le démontre de façon claire. De même, les dispositifs de présentation de l'image informatique ne sont pas plus transparents que ceux de leurs prédécesseurs, ils sont plutôt plus translucides. En effet, les processus de médiation que les médias informatiques empruntent sont mis de l'avant.

Aucun nouveau moyen de communication ne peut fonctionner de manière autonome : c'est lorsqu'il y a dialectique entre les éléments de la médiasphère que ceux-ci

deviennent efficaces : « It would seem, then, that all mediation is remediation. [...] No medium, it seems, can now function independently and establish its own separate and purified space of cultural meaning. » (2000, p. 55.)

### 2.3 Photographie, cinéma, vidéo et productions télévisuelles

Comme nous l'avons mentionné en introduction, les *Stills* d'Adad Hannah sont difficiles à classer. À la fois fixes et en mouvement, ils sont des hybrides de la photographie, du cinéma et de la vidéo. Edmond Couchot — dans son ouvrage *Des images, du temps et des machines : dans les arts et la communication* (2007) — examine ces technologies de l'image en fonction de leur dimension temporelle. Selon lui, il n'y a pas d'art de l'image sans techniques : « [celles-ci] opèrent comme de véritables modes de perceptions [...] en même temps qu'une manière de transformer le monde, une manière de le percevoir. » (2007, p. 29-30.) Cette perception Couchot la nomme *technésique*. De plus, il mentionne que les technologies de l'image ne sont pas qu'opératoires ou mécaniques : elles sont aussi issues de ce que Couchot désigne comme la « morphogénèse », c'est-à-dire la création d'une forme par un processus mental qui relève autant du savoir-faire technique que de la temporalité de l'image. (2007, p. 29-30.)

Pour distinguer photographie, cinéma et télévision de point de vue de la temporalité, Couchot fait appel à la notion de « temps de faire ». Elle se résume à tout ce qui est en amont du « temps du voir » :

[...] l'imageur donne naissance à l'image [...] le temps de faire se condense tout entier dans l'*acte de figuration*. [...] Avant l'acte, l'image n'a aucune existence réelle. [...] Après l'acte, l'image est prête à entrer dans le temps du voir. (2007, p. 33-34.)

### 2.3.1 « Le temps photographique »

L'invention de la photographie est attribuée à Louis Jacques Mandé Daguerre en 1839, donc 400 ans après la technique de perspective, méthode mathématique développée vers 1435 par Leon Battista Alberti pour représenter un objet en trois dimensions sur une surface. La photographie ne remet pas en cause les codes de cette forme de représentation optique; elle les consolide. Ainsi, la grande différence entre peinture et photographie est son automatisation.

La photographie nous donne à voir à la fois l'objet (le référent) et son passé (un « ça a été », comme l'a formulé le sémiologue Roland Barthes). Contrairement à la peinture, le sujet de la représentation doit donc préexister à l'image photographique. De plus, chaque cliché nécessite un certain temps d'exposition durant lequel s'opèrent les processus mécaniques et chimiques inhérents au média. L'ouverture et la fermeture du diaphragme délimitent ainsi un instant unique et irréversible : « [...] la pose est le temps inhérent à l'instance photographique » (Couchot, 2007, p. 121). Bien que le photographe choisisse cadrage, vitesse d'exposition, ouverture du diaphragme et qu'il soit responsable de déclencher l'obturateur au moment opportun, il reste essentiellement *témoin*, contrairement au peintre, qui *recrée* le réel.

### 2.3.2 « Le temps cinématographique »

Si l'appareil photo a permis de reproduire la réalité en images fixes, le cinématographe a poussé l'enregistrement du réel plus loin encore, en captant son mouvement.

Apparu à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, plus particulièrement en 1895, lorsque les frères Lumière déposent leur brevet, le cinématographe rend possible l'enregistrement (et la projection) du mouvement par le biais de photographies sur une pellicule défilant

rapidement. Ceux-ci se succédaient parfois avec une certaine cohérence. Rapidement, ces proto-cinématographes voulurent constituer de petites histoires. C'est par l'assemblage de plans-séquences que ces précurseurs du montage ont pu donner une forme à leurs récits. Le réalisme survient lorsque coïncident la temporalité filmique et celle du récit. Le « temps du faire » du cinéma s'avère celui du montage; c'est ce dernier qui crée la structure narrative. Désormais, « la réalité sembl[e] définitivement et presque totalement reproductible sous ses deux aspects, visuel et mobile. La photo était étonnante, le cinéma était *magique* » (Couchot, 2007, p. 143).

### 2.3.3 « Le temps télévisuel »

C'est avec la télévision que l'on pourra accéder à une diffusion simultanée de la réalité reproduite. Télévision et cinéma se distinguent d'abord par la dimension de leur dispositif de présentation : « Les tailles de ces images sont [...] très différentes : l'une se mesure en mètre, l'autre en centimètres. » (Couchot, 2007, p. 165.) Par ailleurs, leurs méthodes d'enregistrement et de transmission ne sont pas du tout les mêmes : au cinéma, les images apparaissent à la cadence précise de 24 photographies par seconde, sur l'écran de télévision, un balayage électronique entrelace deux trames d'images à tous les cinquantièmes de seconde. Ensuite, le photogramme, unité structurelle de la pellicule, diffère de la ligne qui compose l'image télévisuelle, issue de modulations électriques évanescences.

Comme Couchot le souligne, « toutes ces caractéristiques changent les conditions de mise en circulation et de réception de l'image » (2007, p. 165). À son origine, la télévision n'avait pas l'objectif de conserver les images qu'elle diffusait. Sa visée était de permettre de voir à distance, « comme si l'on était *réellement* sur place, sans aucun décalage temporel entre la prise de vue et la projection » (2007, p. 167) et, dès ses débuts, elle s'est concentrée sur la couverture d'événements. Traditionnellement,

le « temps du faire » du caméraman de télévision est donc analogue au « temps de voir » du téléspectateur.

#### 2.3.4 Art vidéo et télévision

Les *Stills* d'Adad Hannah sont, par convention, considérés comme de l'art vidéo; ce mot polysémique englobe, entre autres, la vidéo monobande, l'installation vidéo et la vidéo narrative. Néanmoins, ce corpus possède plusieurs des propriétés de la télévision. En effet, les *Stills* d'Hannah constituent une série. Stanley Cavell, dans « The Fact of Television », s'applique à comprendre les qualités propres au média télévisuel. Selon lui, la sérialité, la répétition et la récurrence lui sont intrinsèques : c'est par sa périodicité qu'il se distingue du cinéma. Pour cette raison, on ne peut nier les affinités entre les *Stills* et la télédiffusion. En effet, à plusieurs reprises dans cet essai, nous avons présenté les *Stills* comme une série : un corpus dont la continuité l'emportait souvent sur les œuvres individuelles.

#### 2.4 Le *Still* comme *remediation*

Les *Stills* d'Adad Hannah sont essentiellement réalisées comme des photographies, puisque l'artiste demande à des modèles de se tenir fixes devant l'objectif de sa caméra vidéo. Edmond Couchot le souligne, « [...] la pose est le temps inhérent à l'instance photographique » (2007, p. 121). C'est ce temps de pose qu'Hannah prolonge dans le *Still*. Les mouvements des figurants, même s'ils sont à peine perceptibles, démentent l'effet photographique.

Par ailleurs, ces mêmes mouvements ajoutent au réalisme de l'image, puisque l'œuvre existe dans le temps (au contraire d'une photographie), le spectateur anticipe un déroulement à ces mises en scène : la pause des figurants ne semble qu'une

interruption dans le cours de la diégèse. De plus, dans certains *Stills*, comme le cycle de *Room 112*, l'artiste utilise un enchaînement de plans-séquences pour accentuer l'effet filmique. Cependant, ce montage suggère des anecdotes sans action, son ni dialogue. Hannah suspend le récit dans un moment où règne un présent continu. L'attente du spectateur n'est donc jamais satisfaite. En effet, dans le *Still*, on ne peut parler d'un début, d'un milieu ou d'une fin; tout n'est qu'interruption. Cette absence de repère dans la narration vient briser l'effet filmique.

Devant le *Still*, on peut avoir l'impression d'être en présence d'images de caméras de surveillance — à plus forte raison dans un contexte muséal, où les dispositifs de télésurveillance ont pris beaucoup d'importance. Chaque légère variation dans la posture des figurants ranime l'attention du spectateur; la contemplation de mouvements infinitésimaux crée l'illusion d'observer un événement en direct.

## 2.5 Méthodologie heuristique

Le corpus théorique exposé dans ce chapitre est issu d'une démarche heuristique. En effet, si le terme « heuristique » désigne en général une méthodologie axée sur le principe de découverte et la discipline ayant pour objet la découverte des faits scientifiques et ses règles, il définit aussi, dans le domaine de l'informatique, la méthode d'exploration procédant par évaluations et hypothèses successives. Dans le cadre de ce mémoire, cette approche signifie plus particulièrement qu'aucun modèle prédéfini n'a été privilégié : nous nous sommes basés sur des lectures arrimées à une observation intuitive du corpus choisi pour l'étude. Cela nous a permis de construire un cadre conceptuel assez souple pour développer une proposition de commissariat où les œuvres de Hannah seraient comprises sous un angle inédit. À cet effet, plusieurs ouvrages théoriques ont alimenté la réflexion de ce mémoire; l'archéologie des médias réalisée par Bolter et Grusin et l'étude temporelle dans les technologies de l'image de Couchot sont les plus importants.

En somme, cette réflexion devait pouvoir se prêter à la mise sur pied d'une exposition, à l'analyse d'une démarche artistique ainsi que tenir compte des exigences et des mandats propres au lieu de diffusion accueillant le projet.

## 2.6 Conclusion

Dans ce chapitre, l'étude des *Stills* nous a amené à faire ressortir certaines propriétés intrinsèques des médias numériques, plus particulièrement la *remediation* de la photographie, du cinéma et des productions télévisuelles. Cette démonstration s'est appuyée sur les textes des auteurs Lev Manovich, Edmond Couchot, Jay David Bolter et Richard Grusin. Le prochain chapitre s'emploiera à démontrer les *remediations* dans le *Still* en s'appuyant sur le compte rendu de l'exposition réalisée dans le cadre du volet production de cette recherche.



## CHAPITRE III

### L'EXPOSITION

Ce chapitre s'attarde au volet production de notre recherche. Dans un premier temps, nous réfléchirons sur la pratique de commissariat. Dans un deuxième temps, nous donnerons un aperçu du travail de terrain effectué pour monter l'exposition *Adad Hannah : Peinture de genre comme figure de Still* au Musée d'art contemporain des Laurentides.

#### 3.1 Le commissariat

Il aurait été extraordinaire de disposer d'une méthode éprouvée ou d'une marche à suivre pour réussir une première expérience de commissariat! Malheureusement, il n'y a que très peu de traités théoriques sur ce sujet. De plus, tenir compte des actuels débats sur la notion et la pratique de commissaire ne s'avère peut-être pas nécessaire dans ce mémoire, on propose ici une réflexion sur l'œuvre d'Adad Hannah. Toutefois, il semble pertinent d'aborder certains éléments plus ambigus de la terminologie « curatoriale » en plus d'aborder leur rôle dans le milieu de l'art contemporain.

D'abord, en ce qui concerne la lexicologie, les termes « commissaire » et « curateur » sont ici employés comme des synonymes. Le titre de « commissaire » est le plus répandu pour désigner l'organisateur d'une exposition. Cependant, dans le domaine muséal, ce travail est souvent, comme nous le verrons ci-dessous, sous la responsabilité des conservateurs. Quant au terme « curateur », directement emprunté de l'anglais « *curator* », il est plutôt inhabituel, mais on l'utilise à l'occasion, surtout en Europe.

Si en anglais le terme *curator* (du latin *curare* : prendre soin) désigne indistinctement les conservateurs de musée ou de collections et les concepteurs d'expositions, en français les termes diffèrent. Alors qu'en France on emploiera, sous l'influence de l'anglais, « curateur » ou « curatrice » (et parfois « *curator* ») pour nommer le concepteur d'expositions, au Québec, on favorisera plutôt le terme « commissaire » (Babin, 2011, p.2).

En outre, il ne semble pas y avoir de consensus en ce qui concerne le mandat ou les fonctions du commissaire. Son rôle peut varier d'une institution à l'autre. Peter White, dans la préface de *Naming a Practice : Curatorial Strategies for the Future* (1994), aborde cette problématique. Il souligne, entre autres, la pluralité des approches, méthodes et origines du commissariat :

[...] not only has the context for curatorial practice shifted significantly, but what is even meant by curating or what it might encompass are wide open to both question and possibility. [...] this was a result of the composition of the group, which included independent curators, artists who curate independently, artists who curate in conjunction with artist-run centers, curators who curate at artist-run and commercial spaces, gallery educators, programmers, critics and academics as well as curators from more traditional institutions. (1994, p. 1-2.)

Traditionnellement, les conservateurs de musée ou directeurs artistiques sont responsables du commissariat. Or, le titre de commissaire est revendiqué par une multitude de professionnels de nos jours : artistes, employés et directeurs d'institutions culturelles, éducateurs, critiques d'art et académiciens peuvent tous assumer le rôle de commissaires indépendants — souvent dans le cadre d'un événement singulier. Christophe Cherix, dans la préface de *A Brief History of Curating* (2008) d'Hans Ulrich Obrist, l'explique :

If the modern figure of the art critic has been well recognized since Diderot and Baudelaire, the curator's true *raison d'être* remains largely undefined. No real methodology or clear legacy stands out in spite of today's proliferation of courses in curatorial studies. The curator's role [...] appears already built into preexisting art professions, such as museum or art center director, dealer, or art critic. (2008, p. 6.)

Par ailleurs, le travail de commissaire ne se résume plus uniquement à la sélection d'œuvres ou d'artistes; il est considéré de la même façon que celui d'un auteur, puisque son apport intellectuel et créatif devient aussi important que les œuvres ou les artistes présentés. C'est ce que constate Jens Hoffmann dans l'introduction de *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist* :

Today it is not unusual for curators to occupy a more noticeable role in the process of producing an exhibition than they did some decades ago. While their task was historically related to the conservation of artworks and the maintenance of museum collections, curators began more and more to be creatively and conceptually involved in the making of exhibitions. Exhibitions became the creative principle of so-called exhibition makers who were described as exhibition directors and who became catalysts for interaction between the creative individual and society. Yet in recent years the focus has shifted, and exhibitions in which artworks are employed to illustrate the fixations of curators have been widely criticized. The creative and intellectual exchange between artist and curators has, however, been irreversibly changed and created a new condition in this relationship. (2004, p. 7.)

Le commissaire contemporain est devenu un véritable « producteur » d'expositions, au même titre que son homologue dans le domaine cinématographique : tous deux sont responsables de la conception d'une entreprise artistique et doivent en assurer la réalisation. Plusieurs de leurs tâches sont d'ordre logistique ou administratif. À titre d'exemple, le curateur est souvent impliqué dans des démarches pour trouver un lieu d'exposition, obtenir du financement et des ressources pour les exposants, promouvoir l'événement et assurer son rayonnement. De plus, l'interrelation entre le commissaire, les artistes ainsi que l'institution s'avère essentielle dans le succès d'une exposition. C'est ce que souligne Cherix :

While the history of exhibitions has started, in this last decade, to be examined more in depth, what remains largely unexplored are the ties that interconnected manifestations have created among curators, institutions, and artists. (Obrist, 2008, p. 7.)

De notre point de vue, la collaboration avec les artistes et les institutions de diffusion s'est révélée un terrain particulièrement fertile pour réfléchir sur le commissariat : nous avons pu réaliser grâce à ce projet à quel point les interactions, négociations et compromis entre théoriciens, créateurs et professionnels de l'art se reflètent dans les expositions.

Enfin, précisons que l'exposition n'est pas le seul champ d'intervention du commissaire. Cependant, comme le souligne Cherix, elle est devenue un lieu de prédilection pour les arts visuels :

[...] exhibitions have become *the* medium through which most art becomes known. [...] Part spectacle, part socio-historical event, part structuring device exhibitions — especially exhibitions of contemporary art — establish and administer the cultural meanings of art. (Obrist, 2008, p. 7.)

Somme toute, les expositions ne sont pas de simples monstrations, mais une forme de discours, ce qui suppose que le commissaire est un auteur à part entière.

### 3.2 La mise en exposition

Pour identifier et décrire toutes les tâches accomplies dans le cadre de ce projet, nous nous sommes servi du *Dictionnaire de compétences : mise en exposition* (2009), réalisé par la Société des musées québécois et le Conseil québécois des ressources humaines en culture. Ce document répertorie toutes les compétences nécessaires pour la mise en place d'une exposition dans un milieu muséal. On y énumère dix-neuf champs d'intervention, pour lesquels une liste d'activités essentielles a été dressée. Seules les étapes auxquelles nous avons directement ou indirectement été mis à contribution seront ici examinées. Il nous semble également important de mentionner que l'équipe du MACL s'est occupée d'une grande partie des responsabilités inhérentes à la réalisation de cette exposition.

Dans chaque section seront résumées l'ensemble des activités identifiées dans le document du SMQ et du CQRHC. Suivra ensuite le détail de nos interventions, afin de donner quelques pistes à ceux qui souhaiteraient accomplir une recherche similaire.

Dans cette portion du texte, le titre des individus impliqués sera parfois employé au lieu de leurs noms et prénoms : « le commissaire » fait référence à Eloi Desjardins, en l'occurrence nous-même; « l'artiste », à Adad Hannah; « la directrice ou conservatrice du Musée d'art contemporain des Laurentides » identifie madame Andrée Matte.

### 3.2.1 Définition du projet d'exposition

Tout d'abord, dans une étape préliminaire, Andrée Matte a dû évaluer la faisabilité d'une exposition sur Adad Hannah. Elle a ainsi contacté la Galerie Pierre-François Ouellette art contemporain, qui représente l'artiste. Après avoir fait parvenir une ébauche de nos intentions de commissariat au Musée, nous avons convenu des modalités de base et de la date de l'exposition.

Le dossier assemblé pour ce projet n'était pas, au départ, destiné à un musée spécifique; d'autres centres d'artistes de la province ont été approchés pour cette exposition. Pour mieux comprendre la mission et le fonctionnement de ces organismes, il faut s'en remettre au guide déontologique du Rassemblement des centres d'artistes autogérés du Québec :

La fonction prioritaire des centres d'artistes est de favoriser la recherche, l'expérimentation et le développement des pratiques artistiques actuelles. [...] Les centres d'artistes, en offrant des activités de commissariat d'expositions et d'événements, maintiennent un champ de pratique pour les professionnels, historiens de l'art et critiques. [...] En diffusant la création issue des pratiques actuelles en arts visuels, [ils] jouent un rôle essentiel complémentaire à l'action

des centres d'exposition, des musées d'art et des galeries privées. (RCAAQ, non daté, p. 1-2.)

Tel que le mentionne ce guide, la programmation des centres d'artistes se fait généralement par appels de dossier, contrairement aux musées ou aux galeries privées. Tout artiste ou commissaire peut donc y soumettre un projet d'exposition. Même si les exigences varient d'un centre à l'autre, les qualités d'un bon dossier de présentation sont similaires à ce que recherchent les institutions muséales. En effet, tout projet de commissariat a comme objectif de convaincre un jury de la pertinence d'une exposition potentielle, à l'aide d'un texte de présentation de 500 mots, d'une douzaine d'images et d'un texte de démarche. Il s'agissait donc de formuler un projet répondant à des contraintes professionnelles, afin d'explicitier nos intentions.

Les documents soumis dans le cadre de ces appels de dossier peuvent être consultés en annexe (*voir* p.55-57). Nous recopions ici l'axe central que nous souhaitions originellement développer dans cette exposition.

Nous proposons un parcours d'exposition où le public est encouragé à réfléchir sur les différents dispositifs de présentation des *Stills*. L'un des intérêts de cette mise en exposition est de faire valoir, parallèlement, un discours critique autre que l'éloge de l'innovation dans les nouveaux médias. Contrairement à la croyance populaire, les logiciels de traitement de l'image — qui ont permis l'émergence de phénomènes comme les *Stills* en photographie actuelle — ne proposent pas nécessairement une nouvelle forme de représentation du réel. Hannah choisit d'explorer la potentialité de la photographie, du cinéma et des productions télévisuelles. Cependant, ces possibilités s'intègrent dans une tradition picturale qui se situe dans une continuité historique. On peut voir dans les *Stills* une grande similarité avec la scène de genre comme chez les petits maîtres flamands du XVII<sup>e</sup> siècle ou encore dans les œuvres du peintre de l'Académie royale Jean-Baptiste Siméon Chardin (*voir* p.56).

Le projet d'exposition n'a pas énormément dérogé de ses ambitions initiales. Cependant, la terminologie s'est précisée au fur et à mesure que la réflexion et la recherche ont progressé.

### 3.2.2 Planification du projet d'exposition.

La majeure partie de la planification du projet d'exposition a été assurée par le MACL, c'est-à-dire : l'évaluation des ressources nécessaires pour la réalisation du projet, la planification de son échéancier et la recherche de partenaires. Toutefois, l'obtention de matériel audiovisuel — projecteurs vidéo, téléviseurs, lecteurs DVD et lecteur vidéo numériques — s'est avérée problématique pour le Musée qui, comme une grande partie des musées régionaux, n'a pas accès aux mêmes ressources techniques que les centres spécialisés en arts médiatiques. Pour cette raison, le commissaire et l'artiste ont participé à l'acquisition d'appareils électroniques aux fins de l'exposition.

En outre, le commissaire a assisté la directrice du Musée pour rédiger une demande de subvention de projet au Conseil des arts du Canada. L'aide financière obtenue a permis au Musée de couvrir les frais de réalisation du catalogue, d'acquérir deux écrans LCD ainsi que plusieurs lecteurs pour médias numériques. L'artiste a pour sa part prêté à l'institution deux écrans plats. Cinq téléviseurs à écran cathodique accompagnés de lecteurs DVD ont été loués à un tiers contre une compensation symbolique.

### 3.2.3 Conception de l'exposition

C'est au commissaire, principalement, que revient la responsabilité de la conception de l'exposition. Dans ce volet, les tâches accomplies consistent à préciser les objectifs généraux du projet, à énoncer sa thèse et à proposer un titre, puis à effectuer la recherche nécessaire et à élaborer le parcours de l'exposition en procédant à une sélection préliminaire des œuvres. Les prochains paragraphes résumeront les échanges qui ont mené à la scénarisation finale de l'exposition.



Dans un premier temps, les objectifs généraux et la thèse de l'exposition sont demeurés les mêmes que dans le projet préliminaire de l'exposition (voir 3.1). Quant au travail de recherche, il avait été préalablement effectué dans le cadre de séminaires universitaires et d'ateliers de recherche. Toutefois, le titre (original) a été remplacé par *Adad Hannah : Peinture de genre comme figure de Still*, à la recommandation de l'artiste.

À l'aide d'un plan des salles du musée, un premier parcours d'exposition a été envisagé. *Burger of Seoul* ouvrait l'exposition. L'installation vidéo meublait à elle seule la petite salle du MACL. Après avoir franchi cette première pièce, le spectateur découvrait la série du *Prado Project*, occupant le mur du fond de la galerie principale (un emplacement de choix, puisqu'à ce jour, il s'agit des images les plus célèbres de l'artiste). À gauche, un alignement de cinq écrans cathodiques présentaient une sélection des *Museum Stills*; à droite, un espace semi-reclus était aménagé afin qu'on y projette les deux vidéogrammes de *Room 112*. Cette salle de cinéma improvisée présentait également la série de photographies complétant *Room 112*.

La première étape pour en venir à ce parcours préliminaire a débuté avec la sélection des œuvres. L'artiste nous avait fait parvenir un très vaste inventaire de l'ensemble des *Stills*, parmi lesquels plusieurs n'avaient jamais été présentés. Hannah nous a effectivement confié qu'il préconisait une circulation restreinte de ses œuvres.

Mon principal intérêt, dans le cadre de cette exposition, était d'ordre théorique. L'objectif : montrer le *Still* sous ses formes photographique, cinématographique et télévisuelle, afin de vérifier mon postulat de recherche : la *remediation* des images pré-informatiques dans les nouveaux médias. *Room 112* et les *Museum Stills* me permettaient de réunir photographie, cinéma et vidéo. En effet, *Room 112* est composé d'une vidéo à doubles canaux présentée dans une salle de projection et d'une série de photographies accrochées au mur, alors que les *Museum Stills* sont conçus pour des moniteurs cathodiques.



Le Musée s'est montré très réceptif à nos intentions. Cependant, la sélection des œuvres devait répondre à des exigences particulières, dont les attentes de la clientèle du Musée. Il fallait par ailleurs présenter beaucoup d'œuvres. La conservatrice nous l'a expliqué : une salle qui semblait vide aurait pu décevoir certains visiteurs. À cet égard, la série *Internal Logic* et le diptyque *Mascara Removal* et *Make-up* ont été ajoutés au corpus initial; l'installation *Burger of Seoul* a été retenue, notamment parce qu'elle pouvait meubler l'entièreté de la petite salle d'exposition; enfin, Mme Matte tenait particulièrement à exposer la série du *Prado Project*, ce corpus d'œuvres bénéficiant d'une grande visibilité médiatique. En effet, les deux photographies *Eros* et *Aphrodite* ont souvent été utilisées pour illustrer des articles traitant de la Triennale d'art québécois du Musée d'art contemporain de Montréal. Elles ont entre autres habillé les couvertures des magazines *Vie des arts* et *Canadian Art*.

Adad Hannah fut pour sa part des plus conciliants, tant envers le commissaire que le Musée, dans le choix des œuvres. Avec lui, nous avons convenu d'exposer à la fois des œuvres très connues — comme la série du *Prado Project* — et d'autres moins : *Room 112*, *Burger of Seoul* et *Internal Logic* n'avaient été présentées qu'une seule fois avant l'exposition du MACL. Nous avons aussi le souci de sélectionner des *Stills* plus anciens et d'autres plus récents, l'objectif étant de proposer une sorte de panorama de l'évolution de ce corpus. Par exemple, certains *Stills* réalisés avant 2008 ont été conçus sur support numérique SD (*Standard Definition*); ils ont un aspect beaucoup moins détaillé et lumineux que ceux qui ont été produits en 2008, avec des technologies HD (*High Definition*). Enfin, les *Stills* étant assez similaires d'un point de vue formel, il nous semblait essentiel d'offrir une diversité dans les dispositifs de présentation. C'est l'une des raisons qui a motivé l'utilisation de téléviseurs cathodiques, d'écrans LCD et d'écrans à plasma. De même, les *Stills* photographiques ont été présentés dans différents types de cadres pour éviter la répétition des encadrements.

En définitive, la planification du parcours d'exposition a nécessité trois rencontres : un premier entretien eut d'abord lieu entre l'artiste et le commissaire; nous avons ensuite rencontré la conservatrice du Musée avec une maquette plus détaillée des salles — c'est lors de cette rencontre que le parcours de l'exposition s'est précisée; enfin, un troisième rendez-vous nous réunissant tous les trois à Saint-Jérôme.

Somme toute, le parcours final s'est avéré très similaire à celui qui fut imaginé lors des premiers échanges entre le commissaire et l'artiste. Toutefois, ce schéma a été légèrement modifié lors de l'accrochage, compte tenu des caractéristiques physiques du lieu, plus précisément de l'emplacement des prises de courant électrique (*voir 3.2.6 Installation de l'exposition*). Les opinions et préférences de l'artiste, de la conservatrice du Musée et du commissaire ont toutes pu être considérées dans la sélection des œuvres ainsi que l'élaboration du trajet d'exposition. Cela est en partie dû à la bonne volonté des participants et a aussi permis d'obtenir la meilleure exposition possible.

### 3.2.4 Réalisation de l'exposition

La réalisation de l'exposition consiste à concevoir les plans de rédaction, puis à rédiger et à faire valider les textes qui accompagneront l'exposition. Ces textes devaient nous permettre de communiquer explicitement nos intentions éditoriales au public tout en jouant un rôle pédagogique, devenant une sorte de guide pour le visiteur.

Le texte d'introduction et les flambeaux (cartels d'accompagnement) (*voir p.51-53*) décrivant les œuvres remplissent, en partie, le mandat d'éducation du Musée. Ils s'adressent à un auditoire principalement composé de néophytes en matière d'art contemporain. Les visiteurs, qui se meuvent à travers les salles d'exposition, ne sont

pas dans la posture idéale pour la lecture de textes longs. La conservatrice du MACL nous a d'ailleurs donné des consignes précises pour leur rédaction :

Pour le texte d'introduction, environ 200 mots et un maximum de trois paragraphes. Pas de phrase de plus de 16 mots, et des paragraphes de 3 à 4 phrases. Pour les flambeaux : une limite de 100 mots, car le visiteur passe 30 à 60 secondes à les lire. Des textes courts et percutants.

Ces directives témoignent de l'approche muséologique, qui diffère des textes demandés dans le milieu universitaire en l'histoire de l'art.

### 3.2.5 Publication d'un catalogue d'exposition

En ce qui concerne la rédaction du catalogue, nous avons privilégié les courts articles au détriment d'un essai continu (*voir* p.61-85). Cela semblait plus approprié pour une publication destinée à mettre en valeur les images du travail de l'artiste.

Ce court catalogue avait deux objectifs principaux : offrir un nouveau point de vue sur le travail d'Hannah et être bilingue<sup>7</sup>.

### 3.2.6 L'installation de l'exposition

Le service technique et d'archivage du Musée a assuré l'accrochage et le démontage de l'exposition. Toutefois, le commissaire et l'artiste ont été présents à quelques reprises pour en superviser l'installation.

La disposition finale des œuvres a été légèrement modifiée par rapport au plan préliminaire pour s'accommoder aux lieux. À titre d'exemple, les téléviseurs ont dû

---

<sup>7</sup> Le Musée a commandé un texte anglophone à l'auteur Bernard Schultze. (Cette solution s'avérait moins coûteuse que la traduction.)

être posés à proximité des prises de courant. Ce type d'imprévu technique a été une grande source d'inspiration. Les résoudre aurait pu mener à la remise en cause des choix discursifs faits préalablement, mais ce ne fut pas le cas dans ce projet.

L'objectif de l'exposition était de montrer le *Still* sous sa forme photographique, cinématographique et télévisuelle pour vérifier notre postulat de recherche : la *remediation* des images pré-informatiques dans les nouveaux médias. Le succès d'un commissariat ne réside pas uniquement dans la démonstration théorique; il s'agit fondamentalement de proposer des voisinages entre des œuvres pour plaire à un certain public. Nous espérons, aussi, qu'il s'agît de stimuler, d'informer, de surprendre, de procurer, autant que possible, une expérience sensible et intellectuelle stimulante à ce public! À cet égard, le voisinage d'œuvres constitue quelque chose comme l'écriture du discours du commissaire. Il a donc une valeur intrinsèque, comme objet de connaissance. Dans cette optique, les propos du commissaire étaient contraint de faire état des notions abordées dans le cadre de notre recherche théorique. Ces concepts, parfois abstraits, devaient aussi être rendus accessibles à un public peut-être moins initié aux enjeux de l'art contemporain.

Par ailleurs, une exposition de type rétrospective se devait d'être représentative, au moins en partie, de la carrière de l'artiste. Dans l'ensemble, ces obligations ont influencé le parcours d'exposition mais elles avaient été intégrés au processus lors de la sélection des œuvres.

### 3.2.7 Diffusion et réception de l'exposition

Le MACL a lui-même organisé son plan de communication; le commissaire a assisté la directrice du musée pour la rédaction du communiqué de presse ainsi que du carton d'invitation (voir *Appendices D.1 et D.2*). Bien que ces documents constituent des

formalités d'ordre promotionnel, ils s'avèrent essentiels à la médiation de l'art contemporain.

En outre, l'artiste et le commissaire ont participé, avec l'équipe du Musée, à développer la signature visuelle de l'exposition. Enfin, au moyen des multiples entrevues données, ils ont contribué au rayonnement de l'événement<sup>8</sup>.

### 3.3 Conclusion

En définitive, il semble important de souligner que la réussite du projet d'exposition repose en large partie sur les interactions particulièrement fertiles du commissaire, de l'artiste et de l'équipe du MACL. Si ce résumé des activités est organisé de façon très schématique, en pratique, les relations professionnelles se sont effectuées dans une grande convivialité. Il n'était toutefois pas possible de tenir compte de l'entièreté des échanges et de la correspondance qui ont réunies personnes ayant participé à cette entreprise.

---

<sup>8</sup> Le dossier de presse, disponible en annexe, fait état du résultat et du travail effectué. Seul l'article d'Isabelle Gauthier a été joint en annexe (*voir* p.91).

## CONCLUSION

Ce dernier segment comporte trois sections : tout d'abord, nous y ferons une synthèse du mémoire; ensuite, nous examinerons l'arrimage entre les volets théorique et pratique de cette étude, puis nous considérerons ses succès et erreurs. Enfin, nous effectuerons quelques recommandations pour les recherches futures.

### 1) Synthèse

L'objectif de ce mémoire d'intervention était de démontrer que les médias numériques n'ont pas complètement transformé la fabrication des images; ils permettent toutefois de nouvelles façons de présenter celles-ci. Ce postulat a été examiné plus concrètement au moyen des *Stills* d'Adad Hannah, qui témoignent de la *remediation* de la photographie, du cinéma et de la télévision dans la médiasphère informatique.

Le premier chapitre fut dédié au corpus à l'étude, les *Stills*. Nous nous sommes penchés sur leur étymologie et leurs filiations avec des œuvres issues de différentes époques. Puis, les *Stills* sélectionnés dans le cadre de l'exposition ont été en partie analysés. Le chapitre s'est terminé par une revue de littérature sur le travail de l'artiste.

Le chapitre suivant était consacré au volet heuristique de la recherche. Tout d'abord, nous nous sommes attardés à définir les médias numériques. Ensuite, nous avons abordé le concept de *remediation*; phénomène de la médiasphère informatique que nous avons observé plus concrètement par le biais des *Stills* d'Hannah. Cette portion du texte fut articulée au moyen des écrits théoriques de Lev Manovich, d'Edmond Couchot ainsi que de Jay David Bolter et de Richard Grusin.

Le dernier chapitre traitait de *Adad Hannah : Peinture de genre comme figure de Stills*, exposition qui s'est déroulée du 5 mai au 13 juin 2010 au Musée d'art contemporain des Laurentides, à Saint-Jérôme. Tout d'abord, nous avons abordé quelques notions propres au commissariat. Enfin, les étapes qui ont permis la réalisation de l'exposition furent passées en revue.

## 2) Arrimage entre théorie et pratique

Pour conclure ce mémoire, après avoir abordé les aspects théoriques de la *remediation* et avoir mis sur pied une exposition, il aurait été souhaitable de confirmer ou d'infirmer notre hypothèse de départ, c'est-à-dire que les médias numériques n'ont pas complètement transformé la fabrication des images. Toutefois, la méthodologie employée dans ce mémoire ne permit pas d'obtenir des résultats clairs à cet effet. Pour cela, il aurait fallu adopter, dès le début de la recherche, une approche de type quantitative. L'approche heuristique que nous avons privilégiée, plus exploratoire et ouverte aux imprévus, était cependant davantage indiquée pour le volet pratique, soit tout ce qui concernait l'organisation de l'exposition.

Cela dit, à notre avis, *Adad Hannah : Peinture de genre comme figure de Still* a permis de confirmer, au moins en partie, notre postulat de recherche. Dans cette exposition, les œuvres d'Hannah ont été abordées comme de la photographie, du cinéma et de la vidéo selon leur support de monstration, et ce, en dépit du fait que ces images fixes ou en mouvement procèdent d'une démarche esthétique très similaire. À titre d'exemple, les visiteurs observés — leur posture n'a toutefois pas été consignée méthodiquement — tendent à confirmer que l'œuvre filmique captait l'attention plus longtemps que celles présentées au moyen de téléviseurs ou que les photographies. On peut ainsi en conclure, de manière très libre, que les habitudes de consommation de la photographie, du cinéma et de la télévision ont été « *remédiées* » dans les *Stills*. Cependant, les recherches entreprises dans le cadre de ce mémoire ne se sont pas

attardées à effectuer un échantillonnage sociologique et quantitatif qui aurait permis d'obtenir des résultats statistiques.

Au contraire, dans l'approche heuristique privilégiée, il devenait acceptable de formuler une hypothèse de recherche sans nécessairement en arriver à un théorème. Tout bien pesé, l'attitude adoptée dans ce mémoire est propre au domaine des arts contemporains; plutôt que de chercher à tout prix des réponses, elle souhaite soulever des questionnements.

En somme, le mandat du projet d'exposition était de démontrer que les médias numériques n'ont pas complètement transformé la fabrication de l'image, mais qu'ils permettent de nouvelles façons de présenter celle-ci. Les *Stills* d'Hannah demeurent un excellent objet d'étude pour développer ce fondement de recherche. Évidemment, il ne permet pas à lui seul de cerner les propriétés intrinsèques des médias informatiques ni les nouvelles formes de monstration que ceux-ci permettent.

Enfin, le corpus théorique retenu pour cette recherche — qui s'appuie sur l'archéologie des médias et l'étude de la médiasphère informatique — était inédit. En effet, une étude des *Stills* d'Adad Hannah orientée autour de la question de la citation n'aurait pas été aussi inhabituelle; plusieurs critiques d'art les ont déjà abordés sous cet angle. À cet égard, la référence de certains *Stills* à la scène de genre — et plus largement à la manière par laquelle l'art d'Hannah s'inscrit dans une tradition picturale et une histoire de l'art qu'elle contribue à travailler et à relancer — pourrait être davantage abordée. Il s'agit là d'une des lignes directrices de sa pratique, mais aussi du propos de ce mémoire. Il en va de même de la problématique de la temporalité dans le *Still*, examinée par nombres de chercheurs et de critiques.

### 3) Retombées médiatiques

Tout d'abord, *Adad Hannah : Peinture de genre comme figure de Still* a connu un achalandage satisfaisant au dire de l'équipe du MACL. De plus, les retombées



médiatiques se sont avérées conformes aux normes du Musée. Parallèlement, l'exposition a donné l'occasion de recevoir un artiste de renommée internationale dans la région des Laurentides, en plus de familiariser le public avec l'art médiatique. Ce dernier point peut être considéré comme une réussite en soi. Dans un autre ordre d'idées, ma contribution à cette entreprise, au-delà de mon rôle de commissaire, a permis au Musée d'obtenir un nombre important d'appareils audiovisuels. Le « savoir-faire » technique qu'a acquis le personnel du Musée dans le cadre de ce projet est également à prendre en compte. Somme toute, les initiatives réalisées dans le cadre de ce mémoire ont permis au MACL d'être mieux outillé pour présenter des œuvres vidéo.

De plus, dans le lot de réussites qui découlent de cette recherche, il faut impérativement souligner la publication du catalogue de l'exposition. Comme nous l'avons mentionné préalablement, celui-ci constitue à ce jour la plus volumineuse étude du travail d'Adad Hannah à être publiée. La carrière internationale de l'artiste est en plein essor, et le travail effectué dans ce mémoire jouira vraisemblablement d'un rayonnement.

Ensuite, l'objectif principal d'entreprendre une recherche de type production est bien sûr d'y acquérir une expérience pratique. Ce projet nous a permis d'aborder un sujet théorique très pointu — la *remédiation* de la photographie, du cinéma et de la vidéo dans les médias numériques —, mais il nous a aussi donné la chance d'appréhender l'art contemporain sous des aspects pragmatiques : les arts visuels ne sont pas qu'objets d'étude, ils donnent aussi lieu à des événements socioculturels. Le commissaire doit pouvoir faire le lien entre ces deux perspectives. Il est à la fois l'auteur d'un discours et l'organisateur d'un événement, pour lequel il doit prendre part à diverses tâches, tant sur les plans administratif et éducatif que du marketing. Somme toute, l'aventure *Adad Hannah : Peinture de genre comme figure de Still* m'a permis de comprendre ce rapport entre analyse intellectuelle et médiation des œuvres.

Finalement, une des limites de ce mémoire — comme nous l’avons déjà indiqué — demeure l’absence de conclusion de type scientifique. La méthodologie empruntée explique en partie cette limitation. En somme, la contribution principale de ce mémoire touche surtout la création d’un corpus inédit quant à la démarche d’Adad Hannah, ainsi que la découverte de son travail par un nouveau public. Ce qui est présenté ici est donc davantage le récit d’une expérience de commissariat et des acquisitions qu’elle a permises.

#### 4) Ouverture

En guise de mot de la fin, nous souhaitons seulement que ce mémoire puisse donner quelques pistes aux futurs chercheurs qui désireraient effectuer une recherche de type production. Nous en rappelons ici les étapes importantes.

Tout d’abord, il est impératif d’apprendre à produire un bon dossier de présentation. Cette étape est en effet fondamentale à la sélection d’un projet par une institution de diffusion en art contemporain. De plus, elle est récurrente tout au long d’une carrière de commissaire.

Ensuite, il est essentiel d’adopter, dès le départ, un modèle méthodologique qui permette d’intégrer harmonieusement le volet production à la recherche. Par exemple, les études de deuxième cycle en muséologie obligent l’étudiant à effectuer un stage ou un travail dirigé : cette structure semble fort pertinente dans le cadre d’une recherche d’intervention. En effet, les séminaires théoriques offerts dans le cadre de la maîtrise en études des arts ne préparent sans doute pas suffisamment l’étudiant au volet pratique du mémoire.

Enfin, l’expérience acquise sur le terrain s’est avérée des plus enrichissante, autant du point de vue personnel que de celui de la recherche. Plusieurs pages d’anecdotes seraient nécessaires pour illustrer l’importance de ce volet dans le savoir.

## APPENDICE A

### TEXTES DE L'EXPOSITION

A.1	Textes d'introduction	51
A.2	Flambeau « Recast and ReShoot »	52
A.3	Flambeau « Room 112 »	52
A.4	Flambeau « Prado Project »	52
A.5	Flambeau « Museum Stills »	53
A.6	Flambeau « Internal Logic : Camping (Twin Project #1)	53

## **Adad HANNAH : Peinture de genre comme figure de *Still***

Cette exposition rassemble une sélection d'œuvres tirées dans la série des *Stills* d'Adad Hannah. Débutée en 2000, il s'agit de la plus importante portion de la production de l'artiste montréalais. À première vue, les images se présentent comme étant fixes. Une lecture plus attentive révèle des personnages non pas statiques, mais « figés » en pleine action.

Le travail présenté a été réuni pour interroger les modes de réceptions des médias numériques. Ces derniers n'ont pas complètement transformé la fabrication de l'image, mais permettent de nouvelles stratégies de présentation. Hannah déploie différents dispositifs de mise en exposition pour ses *Stills*. La photographie, le film et le téléviseur dirigent une certaine lecture de ses œuvres.

Ces images étaient issues de procédés techniques de reproduction automatisée du réel. Les nouveaux médias ont permis une émancipation des supports matériels. Le papier argentique, la pellicule et le ruban magnétique ne classifient plus la photographie, le cinéma et la vidéo. Malgré tout, les habitudes de lectures de ces images persistent dans les médias informatisés.

Éloi Desjardins

## **ReCast and ReShoot.**

Dans cette installation, Adad Hannah a filmé *Les Bourgeois de Callais* (1895) de Gustave Rodin. Les exemplaires de cette sculpture sont multiples grâce aux techniques de moulage. Le tournage de cette scène s'est effectué à Séoul, en Corée du Sud. L'artiste a aussi sollicité des courriers locaux pour qu'ils reprennent les mêmes poses.

En citant l'œuvre du sculpteur français, Hannah s'inscrit dans une tradition de reproductibilité, évoquant ouvertement la photographie. Chaque cliché s'avère être une empreinte lumineuse. Il est l'équivalent du moule qui préserve la trace d'un objet pour pouvoir reproduire sa forme.

## **Room 112**

Toutes les images dans *Room 112* ont été réalisées à partir d'un intérieur de chambre d'hôtel. À certains moments, on croit être témoins d'une querelle de couple. À d'autres, on pourrait croire assister à une entrevue de vedette.

On reconnaît assez rapidement les conventions de mise en scène et les personnages s'inscrivent dans des formules préétablies très récurrentes dans certaines émissions télévisées. Ces stéréotypes donnent une certaine cohérence à ces images assez disparates.

## **Prado Project**

Ce corpus de photographies et vidéos fut réalisé au Musée national du Prado à Madrid (Espagne). Ce lieu prestigieux permit à Adad Hannah de travailler avec certaines œuvres majeures. La plus célèbre s'avère être *Les Ménines* (1656-57), le chef-d'œuvre de Diego Vélasquez (1599-1660).

Toutefois, ces monuments de l'Histoire de l'art ne servent pas uniquement de citation. L'art contemporain ne jouit pas du même niveau de respectabilité que l'art classique. L'artiste emploie ces œuvres historiées pour ajouter une valeur de prestige à son travail.

Les *Stills* – silencieux, muraux, sans début ni fin – s'accommodent efficacement des lieux muséaux. Les musées, même spécialisés, ne sont pas toujours adaptés à l'art vidéo qui requiert souvent un espace isolé et insonorisé.

## **Museum Stills**

Ont été rassemblés plusieurs exemples de la série des *Museum Stills* réalisés entre 2000 et 2005. Dans cette série vidéo, Adad Hannah se sert des salles d'exposition comme lieu de tournage. Les grands musées du pays ont servi de décor à l'artiste. Celui-ci y documente la performance de leurs visites. Les personnages, immobiles et silencieux, rendent hommage au protocole muséal. Ils renvoient à la posture du spectateur qui contemple les œuvres.

Parallèlement à cette mise en abîme, les moniteurs rappellent les dispositifs de surveillance par caméra vidéo. Ces mesures de sécurité ont pris beaucoup d'importance surtout dans les musées.

### **Internal Logic : Camping (Twin Project #1)**

Cette série de photographies documente un tableau vivant qui se déroula à la Vancouver Art Gallery en 2007. Les images semblent être obtenues à l'aide d'un miroir. Cependant, aucun trucage photographique ni retouche infographique n'ont été employés. Cette mise en scène a nécessité cinq paires de vrais jumeaux.

Les outils informatiques actuels permettent d'obtenir des résultats similaires beaucoup plus facilement et efficacement. Refusant le trucage, Adad Hannah met sur pied cette scénographie complexe pour réaliser ces images symétriques. Cette entreprise surprend notre regard habitué aux photographies trafiquées par ordinateur.

## APPENDICE B

### DOSSIER DE PRÉSENTATION POUR SOUMETTRE UN PROJET EXPOSITION

B.1	Lettre de présentation	55
B.2	Description précise du projet	56
B.3	Textes de démarches et Devis techniques	57



15 janvier 2009

*VU, centre de diffusion et de production de la photographie*  
523, De Saint-Vallier Est  
Québec, Québec  
G1K 3P9

Au comité de programmation,

Par la présente, je vous sou mets la candidature du projet de commissariat d'oeuvres sélectionnées d'Adad Hannah dans le cadre de votre programmation automne 2009-hivers 2010. Vous trouverez inclus au dossier un DVD qui contient des extraits des vidéos, des fichiers JPEG d'images tirées d'oeuvres de l'artiste en plus du dossier de presse (articles sélectionnés). Y est joint aussi une description du projet, un texte expliquant la démarche du commissaire et de l'artiste, un devis technique ainsi que leurs curriculum vitae.

Cette proposition d'exposition s'inscrit dans le cadre du volet intervention de ma Maîtrise en Étude des arts à l'Université du Québec à Montréal. Portant sur la persistance de la photographie, la salle de projection et du téléviseur dans les nouveaux média – étude de cas des *Stills* d'Adad Hannah – la recherche pourra faire partie d'une publication.

Je vous remercie de la considération que vous portez à ce projet.

Cordialement,

---

Commissaire du projet

Eloi Desjardins  
4639 boul. Lasalle  
Verdun, Québec  
H4G 2B5  
(514)-983-8637

## Description précise du projet

Titre : « This Is No Still? This Is about to Get 'ill! »

Œuvres sélectionnées d'Adad Hannah, hommage à Jean-Baptiste Chardin, commissaire : Eloi Desjardins

L'informatisation des médias redéfinit notre rapport à l'image, qui avait été conditionné par les procédés techniques de reproduction automatisée du réel. Le papier argentique, la pellicule et le ruban magnétique ont été remplacés par des fichiers traités par ordinateur. Cependant, ces images numériques conservent souvent l'apparence de photographies, de films ou de programmes télévisés. Les codes de lecture pour déchiffrer ces nouvelles images sont ancrés dans nos habitudes culturelles. Le travail d'Adad Hannah met en évidence cette tendance dans les nouveaux médias.

Dans sa série continue des *Stills*, l'artiste montréalais s'intéresse à ce qui subsiste de la vidéo lorsque celle-ci est dépouillée de deux éléments essentiels, le son et le mouvement. Il en résulte des œuvres qui, à première vue, se présentent comme des photographies. Une lecture plus attentive révèle des personnages « figés » en pleine action. À la croisée des chemins entre la photographie, le cinéma et les productions télévisuelles, les *Stills* remettent en question les frontières de ces trois disciplines. Hannah met à profit cette ambiguïté pour développer différentes stratégies de mise en exposition. Par l'intermédiaire du photogramme, de la salle de projection, de l'écran cathodique et de l'écran plasma, l'artiste modifie les conditions de réception de ces images. Le spectateur se voit soumis à diverses expériences médiatiques où il doit faire appel à différentes habitudes de lecture pour déchiffrer ce qu'il voit.

Nous proposons un parcours d'exposition où le public est encouragé à réfléchir sur les différents dispositifs de présentation des *Stills*. L'un des intérêts de cette mise en exposition est de faire valoir, parallèlement, un discours critique autre que l'éloge de l'innovation dans les nouveaux médias. Contrairement à la croyance populaire, les logiciels de traitement de l'image – qui ont permis l'émergence de phénomènes comme les *Stills* en photographie actuelle – ne proposent pas nécessairement une nouvelle forme de représentation du réel. Hannah choisit d'explorer la potentialité de la photographie, du cinéma et des productions télévisuelles. Cependant, ces possibilités s'intègrent dans une tradition picturale qui se situe dans une continuité historique. On peut voir dans les *Stills* une grande similarité avec la scène de genre comme chez les petits maîtres flamands du XVII<sup>e</sup> siècle ou encore dans les œuvres du peintre de l'Académie royale Jean-Baptiste Siméon Chardin.

## Textes de démarches

Eloi Desjardins :

En tant que commissaire indépendant et critique, je me penche sur les phénomènes de résistance dans les pratiques en art actuel. Je m'intéresse en particulier aux interventions culturelles qui cherchent à mettre en péril ou à perturber les systèmes de valeurs établies. Cet intérêt se traduit par une affiliation aux militants du logiciel libre, aux chercheurs en nouveaux médias du MIT Media Lab et aux artistes de la côte ouest américaine. Je retiens de ces influences variées un modèle à suivre pour aborder tant le commissariat que la critique d'art. J'étudie les praticiens et théoriciens contre lesquels le monde universitaire s'est buté. Je tente, par l'intermédiaire des médias alternatifs, de promouvoir diverses activités de la scène artistique auxquelles on ne donne aucune visibilité dans les réseaux des médias de masse.

Adad Hannah :

Depuis sept ans, je crée des tableaux vivants sous forme de vidéo en temps réel qui s'inscrivent dans un corpus d'oeuvres intitulé *Stills*. En réalisant des vidéos qui prennent l'apparence d'une photographie, je peux prolonger le moment privilégié de la prise de vue et montrer, pour ainsi inciter le regardeur à mettre en cause les limites et les caractéristiques propres à la photographie, à la vidéo et au cinéma. L'image photographique est l'indice du moment précis où l'obturateur s'est ouvert pendant une fraction de seconde et où l'avant et l'après sont fortement suggérés; dans chacune de mes vidéos, le temps en soi devient un élément crucial, l'image prise sur le vif niant l'avant et l'après imaginés, insistant sur le présent/vécu. C'est dans cet espace malaisé entre mouvement et immobilité, entre enregistré et direct, que j'espère ouvrir un passage où le regardeur peut jouer un rôle actif dans la production du sens, lequel se construit dans une relation entre regardeur et oeuvre.

## Devis techniques

L'exposition à une structure modulaire qui permet à celle-ci de s'adapter à l'espace de présentation ainsi qu'aux équipements disponibles. Dans sa conception la plus rudimentaire, l'exposition requiert un espace pour une salle

de projection et un pan de mur. En ce qui concerne l'équipement audio-visuelle, l'exposition requiert, dans une organisation restreinte, un projecteur numérique, un écran plat (plasma ou LCD), un téléviseur cathodique et trois lecteurs DVD. Le nombre d'écrans, de téléviseurs et de lecteurs DVD peut être augmenté selon les proportions de la mise en espace.

## APPENDICE C

### DOCUMENTS PUBLIÉS

- |     |  |    |
|-----|--|----|
| C.1 | « Adad Hannah : Reflections », <i>Espace</i> , 86, hiver 2008-2009, p.32-33  | 59 |
| C.2 | <i>Adad Hannah : Peinture de genre comm figure de Stills</i> ,<br>[catalogue d'exposition], Musée d'art contemporain des Laurentides, 2010 | 61 |



intrigués, nous questionnâmes dès notre arrivée sur les lieux.

Lorsqu'on pénètre dans le forum, on se sent enveloppé par l'œuvre. Dans ce lieu de rencontre, la vernière impose sa présence dans l'espace. Elle appelle au dépassement et au dynamisme. Au premier regard, on est donc baigné par les formes et les couleurs qui laissent leurs traces par leurs reflets sur le vaste plancher de céramique blanche. La verrière, orientée vers l'ouest, laisse pénétrer la lumière, surtout en fin d'après-midi. L'observateur plus curieux décou-

vrit la profondeur de l'œuvre dans ses plus petits détails. En effet, en regardant de plus près, on y voit tous ces motifs fragmentés qui réfèrent aux domaines du savoir. Le tout disséminé dans un grand labyrinthe. Pour représenter ces différents domaines de la connaissance, Lapointe a choisi, ici des textes, là des illustrations, tantôt gravés, tantôt imprimés. Ils sont les résultats de recherches multiples que l'artiste a effectuées au cours d'innombrables lectures.

Elle a prélevé des mots, des paroles d'artistes qui l'ont touchée dans son

émotivité, dans ses vertiges, ses peurs. Des mots de différents auteurs : Gaston Miron, Marie-Claire Blais, Michèle Lalonde, Clémence Desrochers et Zazie Sazonoff qui lui a d'ailleurs inspiré le thème d'une exposition récente, *Contes muets*<sup>1</sup>. Des paroles d'artistes, de Paul-Émile Borduas, René Deroin, Robert Lepage, Betty Goodwyn. Des références à l'inventivité sont représentées par des séquences de films d'animation de Norman McLaren. D'autres références au savoir et à l'humanité proviennent de Pierre Dansereau, Hubert Reeves, Francis Hallé et Georges-Émile pour son histoire universelle des chiffres.

Sur ces inscriptions, on trouve aussi des notes prises lors de l'observation d'oiseaux, des illustrations de plantes tirées de *La flore laurentienne*, du Frère Marie-Victorin. Sur ces illustrations, on perçoit des traces subtiles des inscriptions se trouvant de l'autre côté de la page du recueil. C'est cette volonté d'exprimer les différentes couches du savoir accumulées à travers le temps que Lapointe relate ici. Un peu à la manière des palimpsestes où l'on se servait des parchemins utilisés par des civilisations antérieures pour y apposer de nouvelles inscriptions, le parchemin ayant conservé des traces des anciennes inscriptions.

## EN CONCLUSION

L'œuvre contient plusieurs niveaux de compréhension ou d'appréciation. On y perçoit ces grandes formes ascensionnelles et vibrantes que sont les plumes dans l'espace, qui évoquent la croissance, le dépassement. Mais, on y voit aussi, pour qui s'y attarde, ces hommages aux poètes, artistes et créateurs de divers domaines. Les inscriptions se veulent inspirantes pour les élèves qui fréquentent ce lieu, invitant à la découverte et à la réflexion<sup>2</sup>.

Michèle Lapointe,  
*Je te prête ma plume*  
Œuvre d'intégration à l'architecture  
Collège Jean-Eudes, Montréal  
Automne 2007

Verrier depuis vingt-cinq ans, Jean-Pierre LÉGER se consacre principalement au vitrail. Parallèlement à son travail de création personnelle, il a collaboré avec différents artistes à la mise en œuvre d'une dizaine de projets d'intégration des arts à l'architecture dans des édifices publics.

## NOTES

1. *Contes muets* à la Maison de la culture Rosemont-Petite-Patrie à Montréal en 2006 et au Canadian Clay and Glass Gallery à Waterloo, Ontario, du 21 septembre 2008 au 25 janvier 2009.
2. Michèle Lapointe : [www.michelapointe.com](http://www.michelapointe.com)  
Jean-Pierre Léger : [www.vitraill.com](http://www.vitraill.com)

## EVENEMENTS EVENTS

# Adad HANNAH, Reflections

Éloi DESJARDINS

Présent simultanément au Musée d'art contemporain de Montréal, lors de la dernière Triennale d'art québécois, et à la galerie Pierre-François Dufort, le photographe / vidéaste Adad Hannah proposait ses plus récentes œuvres de la série des *Museums Stills*. L'artiste y aborde le schisme entre la photographie et la vidéo. « Dans sa série continue *Stills*, écrit Chen Larric, sans doute son corpus d'œuvres le plus marquant, Hannah dépouille la réalité de ses éléments de base, le mouvement et le son, afin d'y découvrir ce qui survit. À première vue, ces œuvres se présentent comme des photographies, mais une lecture plus attentive révèle des personnes « figées » en pleine action<sup>1</sup>. »

En 2004, l'artiste exposait pour la première fois à Montréal, à la galerie Optica, ROOM 112<sup>2</sup>. Cette série d'images utilisait comme décor un « chambre d'hôtel » et l'on y voyait une entrevue de vedette, une dispute de couple ou une gardienne qui

surveillait des enfants jouant à des jeux vidéo. Les images étaient projetées en silence dans la pièce sombre de la salle multidisciplinaire. Un banc au centre de la salle attendait les visiteurs comme dans une salle de cinéma où le film aurait été suspendu. Les personnages figés empêchaient l'histoire d'aboutir. Les scènes s'enchaînaient sans jamais qu'il soit possible de reconstruire une trame narrative – comme on a l'habitude de voir au cinéma.

Dans les *Museums Stills*, Hannah poursuit un dispositif narratif semblable, mais il agit comme décor des salles de musée ou des lieux rattachés aux institutions de l'art. Ce faisant, il rapproche l'expérience du spectateur figé devant une œuvre d'art à celle des personnages dans ses *Stills*. « La tension issue de cette anticipation de mouvements, poursuit Chen Larric, a pour effet de capter le regard du visiteur, se trouvant à la mer. Regardeur et sujet se tiennent tous deux immobiles, chacun attendant que succombe son vis-à-vis. Tandis que le regard se fait doucement

spectateur, il est contraint de considérer sa propre performance au sein de la galerie et, par conséquent, sa relation à l'art<sup>3</sup>. »

Le *Still* – ou l'image suspendue – est une forme de plus en plus répandue en art actuel. Cette façon de traiter l'image est, entre autres,

tributaire du travail d'Andy Warhol dans des œuvres comme *Sleep* (1963) ou *Empire* (1964). Ces deux œuvres utilisent une trame narrative minimale, et l'histoire se résume à un plan fixe où l'on voit apparaître dans l'œuvre John Giorno, l'amant de l'artiste, qui dort pendant six heures, et dans







Adad HANNAH, *A Moment of Reflection*, 2008. Épreuve photographique couleur, 102 x 136 cm. Édition de 7 tirées avec l'aide du Musée National d'Art Moderne, Paris. Photo avec l'autorisation de la galerie Pierre-François Ouellette art contemporain.

Adad HANNAH, *See Douglas's Dreaming*, 2008. Épreuve photographique couleur, 102 x 136 cm. Édition de 7 tirées avec l'aide du Musée National d'Art Moderne, Paris. Photo avec l'autorisation de la galerie Pierre-François Ouellette art contemporain.

Adad HANNAH, *Seeing in the Dark*, 2008. Épreuve photographique couleur, 102 x 136 cm. Édition de 7 tirées avec l'aide du Musée National d'Art Moderne, Paris. Photo avec l'autorisation de la galerie Pierre-François Ouellette art contemporain.

l'autre l'Empire State Building à New York pendant huit heures.

Une autre œuvre où les *Stills* retrouvent des origines est *24 Hour Psycho* (1993), de Douglas Gordon. Utilisant le *remake* de l'image arrêtée, Gordon reprend le film le plus emblématique d'Alfred Hitchcock, *Psycho*, dont il ralentit la projection pour que celle-ci dure vingt-quatre heures. Selon Jean-Christophe Royoux, tout récit cinématographique a pour visée de dévoiler son intrigue tout au long du film afin que le spectateur soit attentif jusqu'à sa conclusion. Le *remake* de Gordon rompt avec cette idée du cinéma, car il permet de toujours relancer l'implication et la participation du spectateur à la construction narrative. Il transforme l'idée d'un récit avec une destination unique<sup>1</sup>.

L'expérience du *Still* se rapproche de l'expérience cinématographique que l'on retrouve dans le cinéma expérimental de Warhol ou de Gordon. À cela s'ajoute que le *Still* apparaît dans le milieu des années 1990, période où les projecteurs numériques se sont répandus très rapidement dans les lieux de diffusion. Ceux-ci donnent minimalement reproduire certaines conditions des salles de cinéma. Pour Jean-Luc Godard, « il y a cinéma dès qu'il y a projection, dès qu'une image enregistrée s'anime sur un écran dans une salle obscure »<sup>2</sup>. En ce sens, l'arrivée des projecteurs numériques permet que le cinéma n'ait plus besoin de se relever sur pellicule. Philippe-Allan Michaud souligne que les effets des outils numériques sur le cinéma lui ont permis de s'inscrire dans d'autres formes que sa forme théâtrale, ce qu'il

nomme « une migration massive des images en mouvements hors des salles de projection vers les espaces d'exposition »<sup>3</sup>. Cette migration du cinéma dont parle Michaud n'a pas modifié que la forme de celui-ci, mais aussi son contenu qui est majoritairement à visée narrative. C'est justement du point de vue de la narration que l'on retrouve une distinction entre le *Still* et le cinéma traditionnel.

Le *Still* suggère des histoires sans enchaînement de mouvements, sans action, sans série causale dans l'espace et le temps, sans son ni dialogue. Il suspend la narration linéaire dans un moment où règne le présent continu. Le non-développement de l'action se manifeste de façon très anti-cinématographique. Il est alors difficile de parler d'un début

ou d'une fin dans l'expérience du *Still*, tout se déroule au présent.

Selon Jacob Wassermann, le *Still* travaille une forme de narration qu'il nomme la « défabulation »<sup>4</sup>, laquelle consiste à libérer les histoires de la chaîne de cause à effet pour se concentrer plutôt sur l'événementiel, sur une série d'états et de situations.

Le *Still* semble être à la croisée des chemins de la photographie, du cinéma et des productions télévisuelles. Il témoigne de toute la flexibilité que permettent les outils numériques. Avec les images numériques, on parvient à obtenir des résultats qui peuvent simuler les outils analogiques. Il est maintenant possible de manipuler des images qui auraient été impossibles avec un médium traditionnel. Et les possibilités de réalisation

du numérique ne semblent pouvoir être délimitées que par les limites mêmes de la technologie. Voilà pourquoi il est si ardu et complexe de définir ses propriétés.

Adad Hannah, *Reflections*  
Pierre-François Ouellette art  
contemporain, Montréal  
17 mai - 5 juillet 2008

BOI DESJARDINS est critique d'art et commissaire, et il débute une maîtrise en Études des arts à l'Université du Québec à Montréal.

#### NOTES

1. TAMIR, Chen, (trad.), *Le dé de présentation de l'exposition Reflections d'Adad Hannah*, présentée à la galerie Pierre-François Ouellette art contemporain, du 17 mai au 5 juillet 2008, Montréal (Canada).
2. ROOM 112 d'Adad Hannah, 5 novembre au 11 décembre 2004, OPTICA - un centre d'art contemporain.
3. TAMIR, Chen, op. cit.
4. ROYOUX, Jean-Christophe, « Remaking Cinema: Les nouvelles stratégies du remake et l'invention du "cinéma d'exposition" », dans COUCHNOUD, Véronique, VERMEER, VEEBMAN, Michel, PÉREZ-ORRIBAS, Luis (dir.),



Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre de l'art, Bruxelles, Éditions La Lettre volée, 2001, p. 216.

5. Cité par BELLOIR, Raymond, « La querelle des dispositifs », *cinéma 1000* de 1990, 1995. « Le cinéma public, petit écrivain sur la mise en scène d'images », *Images comme objets d'exposition: l'œuvre d'art en mouvement*, FRANK, Eric Van, CHAMBERS, Anne-Lise, (dir.), Bruxelles, Éditions La Lettre volée, 2004, p. 103.
6. MICHAUD, Philippe-Alain, *Le mouvement des images, catalogue d'exposition*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2006, p. 16.
7. DINKA, Solé, « Narrations virtuelles de la mise du récit: la nouvelle narration comme potentiel psychopée », FRABU, Riane (dir.), *Expérimentation, Réception, Transposition*, Montréal, Le Mot de la Photo, Montréal, 2007, p. 253.



Adad Hannah  
Peinture de genre comme figure de *Still*

Page couverture  
*Burghers of Seoul Collage #1*  
2006, colour photograph, 61 x 46 cm

Produite par le Musée d'art contemporain des Laurentides, cette publication a été réalisée pour l'exposition Adad Hannah : *Peinture de genre comme figure de Stille* présentée du 2 mai au 13 juin 2010.

Commissaire : Éloi Desjardins  
Coordination : Andrée Matte  
Texte français : Éloi Desjardins  
Texte anglais : Bernard Schurze  
Révision : Lorraine Dousnard, Linda Lee, Renée Mialo & Louise Tellier  
Conception graphique : Coévol - Fabrique créative  
Imprimerie : Litho Mille-Îles, avril 2010

Musée d'art contemporain des Laurentides  
101, place du Curé-Labelle, Saint-Jérôme (Québec) Canada, J7Z 1X6  
T : 450.432.7171

Le MUSÉE  
D'ART  
CONTEMPORAIN  
DES LAURENTIDES

ABC Livres d'art Canada Distribution  
[www.abcartbookscanada.com](http://www.abcartbookscanada.com)

Les images de cette publication furent utilisées avec l'aimable permission de la galerie Pierre-François Ouellette art contemporain (Montréal)

© Musée d'art contemporain des Laurentides - 2010  
© Adad Hannah - 2010  
© Éloi Desjardins - 2010

Dépôt légal - 2<sup>e</sup> trimestre 2010  
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2010  
Bibliothèque et Archives Canada, 2010

ISBN 978-2-922477-20-7  
Imprimé au Canada



[museelaurentides.ca](http://museelaurentides.ca)

# Peinture de genre comme figure de *Still*

## Adad Hannah

Commissaire : Éloi Desjardins





Room 112 #2  
2004, colour photography, 51 x 69 cm

Ma première expérience avec le travail d'Adad Hannah remonte à 2004. Ce dernier présentait *Room 112* à Optica : un centre pour l'art contemporain.

Les images étaient projetées en silence dans la pièce sombre de la salle multidisciplinaire. Un banc au centre de la salle attendait les visiteurs comme dans une salle de cinéma où le film aurait été suspendu. Les personnages figés empêchaient l'histoire d'aboutir. Les scènes s'enchaînaient sans qu'il soit possible de reconstruire une trame narrative – comme on a l'habitude de voir au cinéma<sup>1</sup>.

Cette visite fut mon introduction au corpus d'œuvres le plus important de l'artiste, les *Stills*.

## Les Stills

Hannah amorce cette série d'œuvres en 2001. Il s'intéresse à ce qui subsiste de la vidéo lorsque celle-ci est dépouillée de son et de mouvement. En résultent des images qui semblent immobiles. Une lecture plus attentive révèle les légers mouvements des personnages qui tentent de rester stationnaires. Pour réaliser ces images, l'artiste demande à ces figurants de se tenir en position statique. Muni d'une caméra vidéo, ce dernier documente ces modèles qui maintiennent leur posture. En prolongeant le temps de pose, le photographe/vidéaste enregistre l'activité naturelle du corps de ces protagonistes.

Le clignement des yeux, l'oscillation et la respiration viennent briser le statisme. Devant le Still, on perçoit une image à la fois fixe et en mouvement.

<sup>1</sup> Les *Stills* comme « espace cinématographique », *Espace Sculpture*, no 86, bayers, 2008, p.32-31.



## Étymologie et origines

Les *Stills* sont tributaires de la tradition des tableaux vivants. Cette forme de divertissement populaire apparut à l'époque médiévale. Un groupe d'acteurs costumés reproduisaient des toiles célèbres. Pour rendre l'illusion encore plus complète, les figurants devaient rester statiques sans faire de bruit. Le mot anglais « still » se traduit littéralement, en français, par immobile ou silencieux.

Les *Stills* s'apparentent aussi à la peinture de genre et la nature morte. Cette dernière se transpose par l'expression anglaise *still life painting*. Ces œuvres picturales illustrent des scènes contemporaines, ou des objets quotidiens, pris sur le vif.

Dans le lexique cinématographique, le *still frame* désigne un photogramme, l'unité photographique d'un film sur une pellicule. Le travail de cinématographe expérimental a permis l'émergence de proposition artistique comme celle du *Still*. À souligner le travail d'Andy Warhol dans ces films *Sleep* (1963) et *Empire* (1964). Le contenu de ceux-ci se résume à un plan fixe. Dans l'un, on voit apparaître l'amant de l'artiste, qui dort pendant six heures. Dans l'autre, l'Empire State Building à New York pendant huit heures.



*Room 112 #6*  
2004, colour photograph, 51 x 60 cm



*Room 112 #4*  
2004, colour photograph, 60 x 51 cm





*Aphrodite*  
2008, color photograph, 107 x 130 cm /  
Produced with the contribution of the National Museum of Prague

## Dispositif de présentation

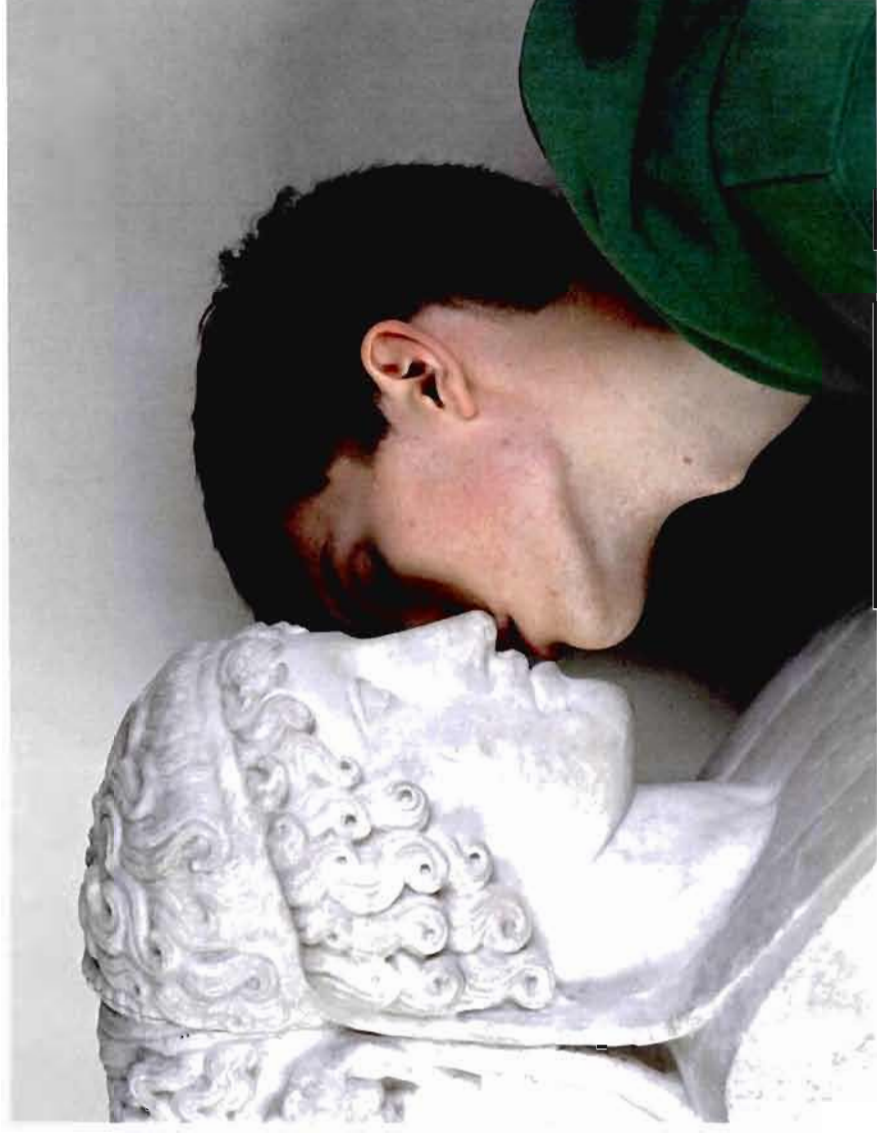
Pour présenter ces *Skills*, Hannah développe différentes stratégies de mise en expositions. Il montre de la photographie au mur. Il se sert de salle de projection. Il utilise le téléviseur cathodique et l'écran plasma. Qu'elles soient « fixes » ou « animées », ces images conservent leur étiquette d'œuvre *Still*.

Par le biais de ces dispositifs de présentation, l'artiste modifie les conditions de réception de ces images. Choisir la photographie aux dépens du téléviseur ou d'un écran influence l'expérience du visiteur. Ce dernier doit faire appel à différentes habitudes de lecture pour déchiffrer chacun de ces médias.

## Photographie, cinéma, télévision et médias numériques

Les médias numériques ont modifié notre rapport à l'image. Plus particulièrement la photographie, le cinéma et la télévision. Ces procédés techniques de reproduction automatisée du réel ont été perfectionnés jusque vers la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

L'informatisation de ces médias a permis une certaine émancipation de leurs supports traditionnels. Le fichier traité par ordinateur a remplacé le papier argentique, la pellicule et le ruban magnétique. Cependant, ces nouveaux médias conservent les codes de lecture de la photographie, du cinéma et de la télévision. Le décodage de ces moyens de communication est ancré dans nos habitudes culturelles.



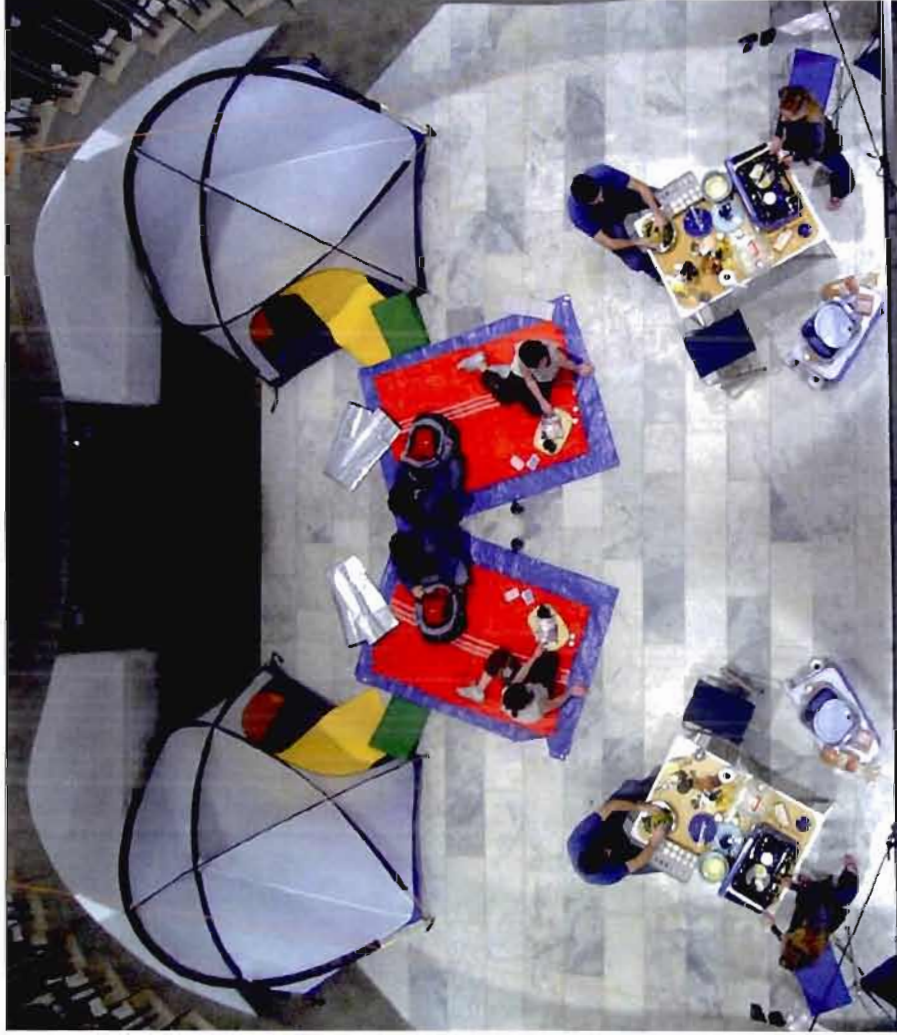
Eros

2016, comedia philologica, 16:1 x 16:1  
Produced with the cooperation of The Vatican Museums, Rome, Italy



*Two Mirrors*  
2008, HD video, 6 minutes, 36 seconds  
Produced with the cooperation of the Museo Nacional del Prado





## Photographie

L'invention de la photographie est attribuée à Jacques Daguerre. Ce dernier met au point, en 1827, un appareil qui a pour vocation d'enregistrer une trace lumineuse. Celui-ci permet de reproduire un point de vue fidèle à la réalité. L'automatisation de cette technique inaugure une nouvelle forme de représentation du réel, une image véritablement « objective ».

Devant les *Stills* d'Hannah, le visiteur a souvent l'impression de regarder des photographies. Cependant, les faibles mouvements des figurants, même si à peine perceptibles, viennent contrer l'effet photographique.

## Cinéma

Le cinéma apparaît en 1895 avec l'invention des frères Lumière. À partir d'images fixes, celle-ci permettrait de donner l'illusion d'une image en mouvement. La vision cinématographique est très proche de la vision naturelle. Elle combine la représentation photographique et y ajoute le mouvement.

Dans les *Stills* d'Hannah, les légères oscillations des protagonistes ajoutent un effet de réalisme. Cependant, sans action, sans son ni dialogue, ces images ne suggèrent pas d'histoire. Il est difficile de parler d'un début, d'un milieu ou d'une fin. Cette absence de repère vient contrer les attentes cinématographiques.

*Internal Logic: Camping*  
2002, documentation of a 10-minute  
tableau vivant performance of the V&A You  
ng Art Gallery



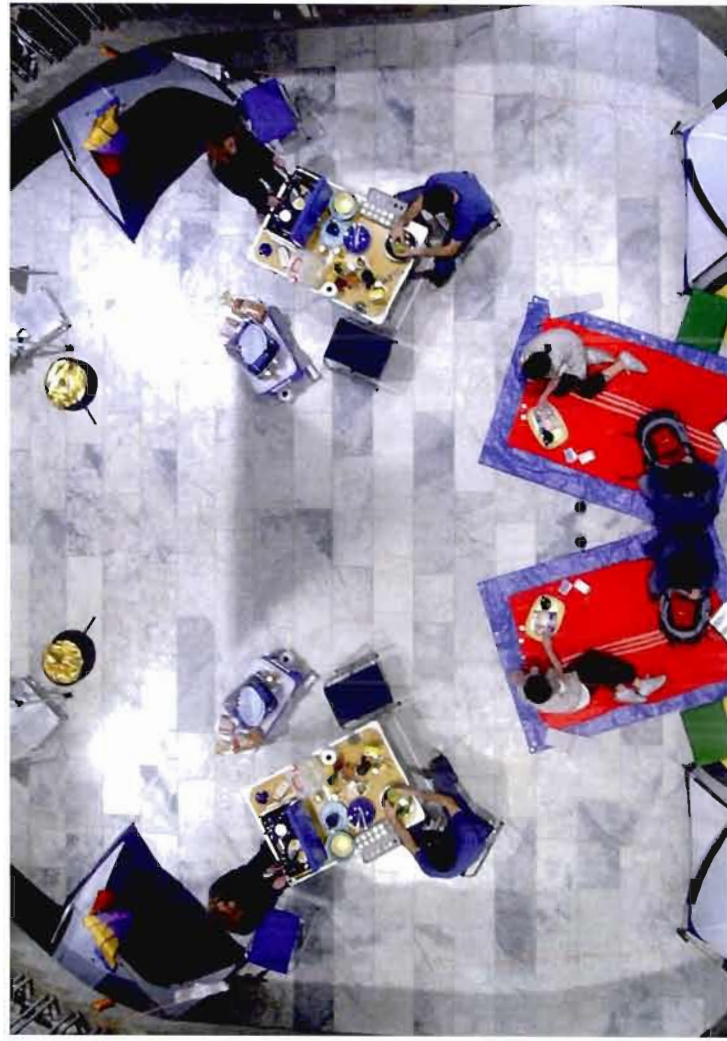
*Internal Logic: Camping*  
2012 documentation of a 10 minute digital secret party  
main e at the Vancouver Art Gallery

## Télévision

L'image télévisuelle est produite, transmise et reçue dans une quasi simultanéité. Contrairement au cinéma, celle-ci donne à voir des images sans aucun décalage entre le tournage et son visionnement. Elle donne l'illusion au téléspectateur de proximité avec l'événement qu'il visionne.

Les *Stills* d'Hannah exploitent justement cette temporalité du direct. Ils proposent au spectateur d'observer des figurants comme si celui-ci était devant un moniteur de caméras de surveillance. Chaque légère variation corporelle des modèles renouvelle l'attention que l'on porte à l'écran. Cet effet de direct renvoie aussi à la posture du visiteur qui, immobile, observe l'écran.





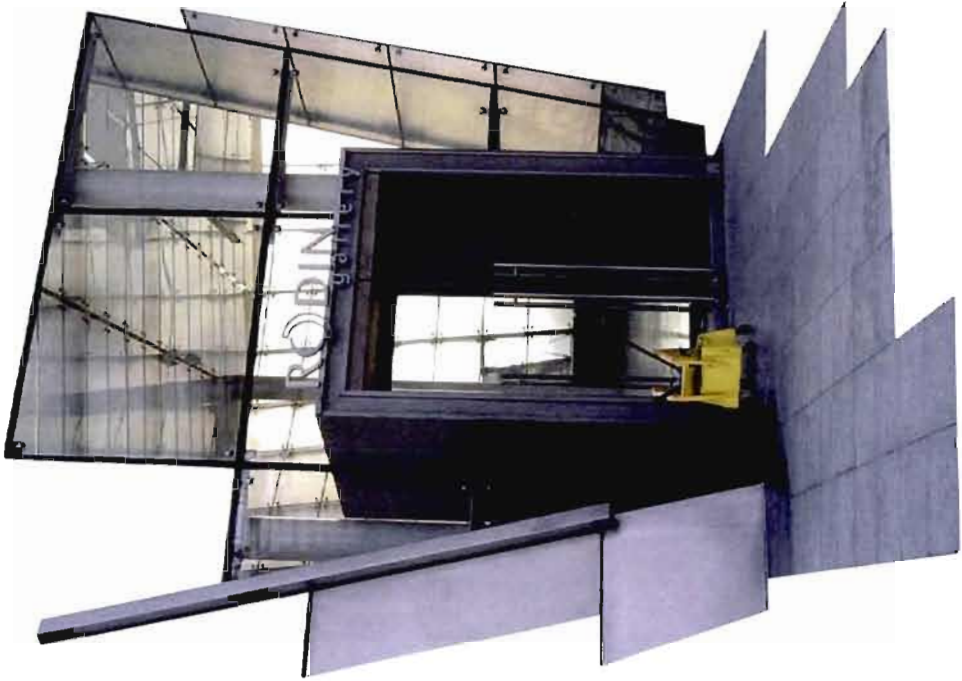
*Internal Logic: Camping*  
2007, documentation of a 10-minute temporary performance at the Viersouze Art Gallery

## Médias traditionnels versus nouveaux médias

Les médias numériques n'ont pas transformé la fabrication des images. Ils permettent cependant de nouvelles possibilités pour les présenter. L'informatisation de la photographie, du cinéma et de la télévision a modifié la structure de ces médias. Cependant, la lecture de ces derniers persiste dans nos habitudes culturelles.

Les *Stills* d'Adad Hannah soulignent cette particularité des nouveaux médias. Il emploie différents dispositifs de présentation pour modifier l'expérience du spectateur. La photographie au mur, la salle de projection et le téléviseur font appel à nos modalités de réception. L'artiste déjoue alors nos usages et nos attentes comme visiteur.

*Éloi Desjardins*



## Artful Deception: On the Internal Workings of Adad Hannah's Stills

A central facet of Adad Hannah's artistic work is a fascination with the human figure as rooted in Western painting and maintained in the photographic art form. Through his depiction of figures both caught in spatial stasis while also being subject to time-induced motion, Hannah adds his own twist to the grand figurative tradition. In titling this body of work *Stills*, the artist foregrounds a fundamental problematic and productive paradox at play in his image production: the figures are both truly "still" (silent) and misleadingly "still" (the figures are not truly immobile). The very choice of the overarching designation *Stills* and the body of work it points to could be read as an act of artful deception born of a twofold interweaving of visual forms and media modes to recast the representation of the human figure in a new light. To thus consider the *Stills* as the function of a deception, or a duplicity understood in its dual sense both as a form of artifice and of doubling/mirroring, requires that one regard the internal tension operative in these works.

Deception and duality in Hannah's *Stills* is most conspicuously inscribed in the contradiction between the figures' apparently immobile poses and the time-based character of the medium used to capture them as images. Still-and-yet-not-still is the patent duplicity underpinning these scenes that are soundless and hence pictorially in the mute idiom, and yet exhibit and register change in accordance with the intrinsic nature of video. This tricky twofold approach can be illuminated by Jacques Rancière's concept of the *pensive image*, which he defines as the "the latent presence of one expressive regime within another" [...] and which leads "to a particular



Burglars of Seoul Collage #13  
2006, colour photograph, 40 x 60 cm

Burglars of Seoul Collage #10  
2006, colour photograph, 40 x 60 cm





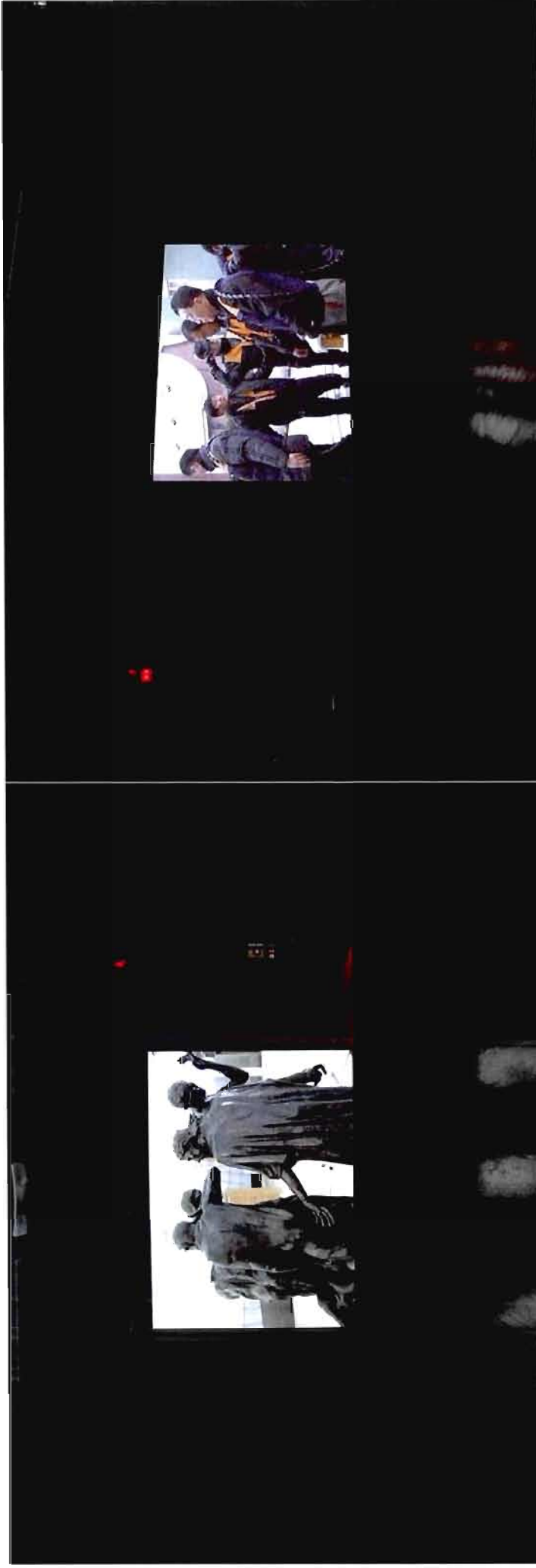
*Burghers of Seoul*  
2006, 2' 30" (Hannah video, color, silent)  
9 milligrams, 14, 58x0405



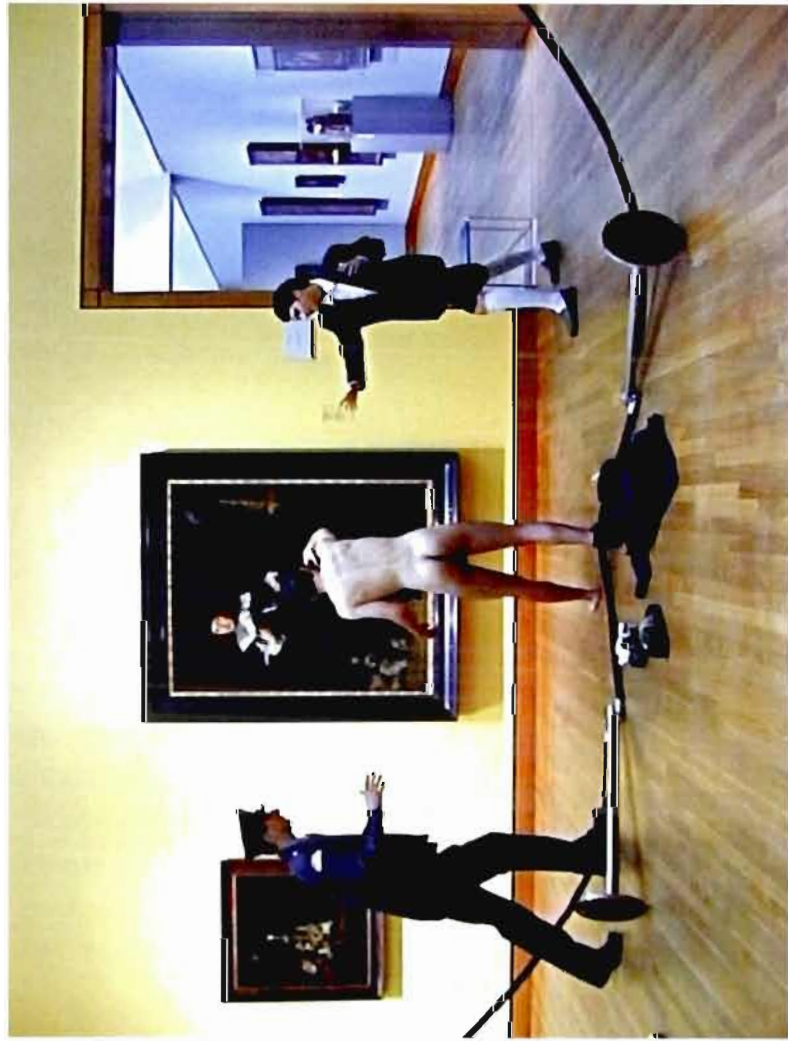
tension between these regimes that is also a play of exchange between the powers of different media.<sup>19</sup> This thought-laden image is thus generated by a tension born of rendering in one pictorial language something belonging also to another, and this is precisely what Hannah does in his *Stills* by using the video medium to create scenes that apparently belong to another pictorial register (mostly photography, but also sculpture, television and installation). In the various *Stills* series, this twofold nature is made evident through recurrent elements and themes: mirrors and specular representation in *Make-up/Mascara Removal* (2002), *Two Mirrors* (2008) and *All Is Vanity (Mirrorless Version)* (2009); and the representation of various twins/couples, repeated objects and situations in video works such as *Two Men Mirroring* (2008), *Room 112* (2004), *Eros and Aphrodite* (2008), and also in the performance-installation *Internal Logic: Camping* (2007). It is further apparent in scenes that oppose two or more visual registers and generally consist of the photographic/videographic opposition described above, but which also extend into the sculptural realm with *Burghers of Seoul* (2006) and the televisual domain in *Room 112* (2004).<sup>20</sup> While there is not enough space here to comment on the intricacies contained in each of these works, a survey of Hannah's video *Stills* clearly reveals that duality and opposition are key themes permeating his body of work.

<sup>19</sup> Jacques Rancière, "L'image pensive" in *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, pp. 132-133. Our translation.

<sup>20</sup> These two latter works are somewhat more complex than the predominantly photographic *Stills*; in the *Burghers of Seoul* the use of a continuous dolly shot introduces the notion of camera movement and thus adds a further element challenging "stillness"; while *Room 112*, with its use of split-screen, alternating images, explores a latent form of editing that veers away from the cine-shot video used in the majority of the artists' *Stills*. Both are telling examples of how the artist continues to experiment with multiple "expressive regimes" nestled and doubled productively one within the other.



*Burgher's of Seoul*  
 2006, 2 channel video, color, silent, 9 minutes 14 seconds  
 Installation, Liverpool and Bora Ellen Ag Callero



*Portrait of a Gentleman*  
2002, video, 5 minutes  
Produced with the cooperation of the Museum des Beaux-Arts de Montréal



*Guided*  
2002, video, 5 minutes  
Produced with the cooperation of the Musée des Beaux-Arts de Montréal

The exemplary *Still* in this regard remains *Two Mirrors*. This work at first reveals a scene that is apparently cast in the photographic idiom (immobile figures, an indexical relation to the real, fixing of a past moment). However, it does not take much time for the slightly trembling hands to cause the mirror to quiver and shake up the visual field, thus shifting the representational ground into another dimension. At this point it becomes evident that the photographic “vocabulary” is in fact being expressed in the time-based medium of video. The deception being expressed here is straightforward, and resides in creating expectations associated with one art form by presenting them in the guise of another. Yet, even after the realization of the display’s hybrid nature, the photographic is not superseded and erased by the videographic form. Once time enters into the picture, *Two Mirrors* is no longer perceivable as either a solely photographic work or a video work, but as something else altogether. The image is indeed undecidable: a scene rendered in one medium (video) in which the overlap, clash and fusion between three art forms (photography, painting and video) gives rise to something like an invented language.





*Man in a Red Shirt*  
2008, HD video, 8 minutes, 15 seconds  
Produced with the cooperation of the Musée  
national des beaux-arts du Québec



*Melanie's Dad*  
2008, HD video, 6 minutes, 18 seconds  
Produced with the cooperation of the Musée  
national des beaux-arts du Québec



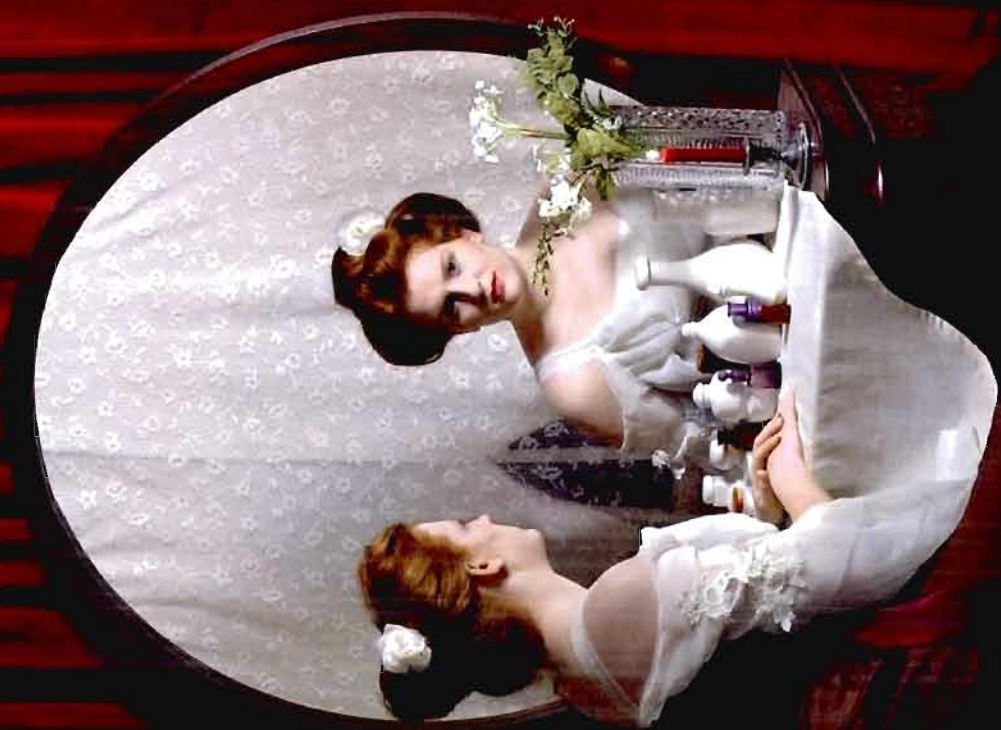
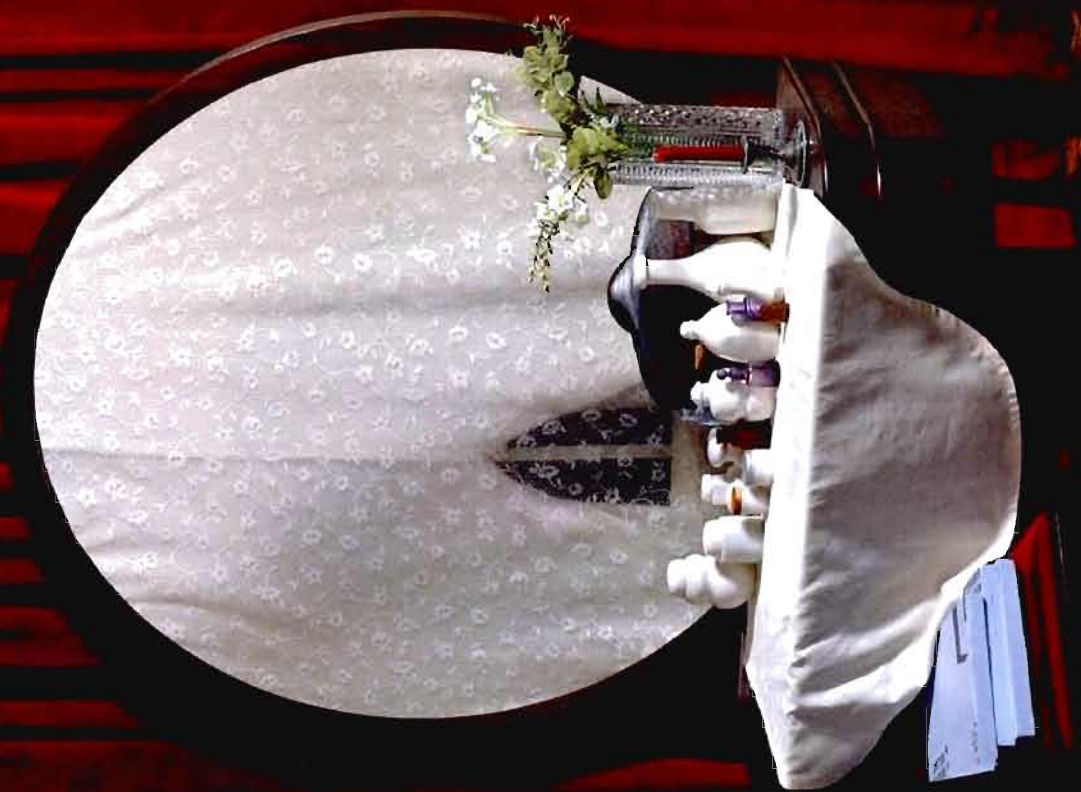
*Tribute*  
2002, Video, 3 minutes  
Produced with the cooperation of the Museo Ippolito Nievo of Mantova

The formal pictorial duplicity at play in this already vertiginous mise en abyme<sup>3</sup> is further complicated by the insinuation of time and the workings of a spatiotemporal doubling (operative in nearly all the *Still(s)*) that is marked by the static (unnatural) pose of the figures in space and their ultimate incapacity to resist movements impressed upon them by the immediacy of video time. Stripping the video medium of its other capacities (sound, camera movement,<sup>4</sup> editing) leaves only its power to present duration. This approach sets up a situation in which the figure's emergence as "still" in pictorial space is preceded and predicated by its repetition as "passage" in the field of time. Accounting for time is thus fundamental to fully grasp what is unfolding in these overlaps of spatial and temporal modes.

Interestingly the partially depicted painting takes on the indexical element of photography—though it hardly relinquishes its iconographic charge—while the figures, are cast in a fainter foreground composition that takes precedence over the masterpiece—though they also retain their "photographic" status of being captured in a moment of lived time.

With the exception of the Burghers of Segovia with its continuous dolly shot





Time in the *Stills* manifests itself not so much through natural or conventional movement (i.e. editing, camera movement, moving figures and objects) but by way of odd bodily motions such as blinking, twitching, shaking, etc. These are basically non-chronological, non-narrative and unexpected movements that echo what Gilles Deleuze terms “a direct presentation of time” in which the temporal is not a consequence of sequential, measured movement, but rather precedes and implies “the promotion of aberrant movement.”<sup>57</sup> This intrusion, or stealing in of a “direct presentation of time” is very much at work in the *Stills*, and perhaps most forcefully evident in the simpler, more directly photographic *Stills*, such as *Abuji (Father)* (2004) of the *Family Stills* series.

In this mundane, snapshot-like depiction of a man blithely washing his car, the sudden little shifts, the series of aberrant movements and betrayals of a posed immobility give way to time’s direct presence. Suddenly the static image loses its tendency to condense a narrative (regardless of whether it be a Kodak moment or a grand Velasquez staging) as time affirms itself as a pure presence independent of any before or after. In another scene from the same series, titled *Dinner in Florida* (2004), the viewer is placed before an ordinary, yet festive, scene of a family meal. What is extraordinary here is how this banal situation is suddenly catapulted into grand impersonal dimensions via the figures’ attempt to hold still against time’s unyielding force. This scene’s “ordinary grandeur” does not arise because time has been frozen to condense a story, but because in its direct presence the figures are lifted out of a narrative and delivered into a now-time forever unfolding anew through the immediacy of video duration. Once again, a twofold process in which the spatially represented figure ultimately cannot hold still as the presence of time surfaces directly within it as movement.



*Dinner in Florida*  
2004a, video, 2 minutes, 34 seconds



*Murray and Beverly*  
2004a, video, 2 minutes, 46 seconds

#### Pages precedentes

##### *All Is Vanity*

2009, colour photograph  
101 x 76 cm  
Commissioned by BM3 Financial Group

##### *All Was Vanity*

2009, colour photograph  
101 x 76 cm  
Commissioned by BM3 Financial Group

Gilles Deleuze, *Diagrams of Difference 2: The Time Image*, trans. Hugh Tomlinson & Robert S. Hall, Minneapolis, U of Minnesota P, 1989, p. 35.





*Make-up*  
2003, video, 6 minutes 17 seconds



*Mascara Removal*  
2003, video, 6 minutes 55 seconds

Through a strategy of concealing and revealing, Hannah both embraces art's inventive powers to bring forth what is not yet, while also admonishing viewers to be wary of the artificiality of image construction and the "truthfulness" of photographic images. In his *Stills*, Hannah thus works an artful deception by combining a variety of art forms, expressive regimes and media modes to renew the human figure's representational emergence in a field of space and time where it is not yet done becoming still.

*Bernard Schütze*



*Abuji (Father)*  
 ZOTOL, video, 2 minutes 16 seconds



Adad Hannah



NEW TEXT FROM ADAD

NEW TEXT FROM ADAD

NEW TEXT FROM ADAD



## APPENDICE D

### MÉDIAS ET COMMUNICATIONS

D.1	Communiqué de presse	87
D.2	Carton d'invitation	89
D.3	Gauthier, Isabelle, « Voyage immobile, <i>Voir édition du Nord</i> ,	91



Le MUSEE  
D'ART  
CONTEMPORAIN  
DES LAURENTIDES

Adad Hannah au Musée d'art contemporain des Laurentides

Après avoir été invité entre autres, à Berlin, Séoul, Shanghai, Barcelone, New York et Melbourne, Adad Hannah présente, du 2 mai au 13 juin 2010, au Musée d'art contemporain des Laurentides une remarquable exposition de photographies et vidéos. Intitulé Peinture de genre comme figure de *Still*, il s'agit de la plus grande exposition dédiée au travail de l'artiste.

Cette rétrospective revisite ~~un~~ le plus important corpus de l'artiste, ~~de~~ la série des *Stills*. À mi-chemin entre la photographie et la vidéo, ces images semblent, au premier regard, fixes. Une lecture plus attentive révèle des personnages qui ne sont pas statiques. Ceux-ci tentent de rester figés devant la caméra. Entre mouvement et immobilité, entre enregistrées et directes, les œuvres d'Hannah viennent déjouer nos habitudes de lecture.

L'exposition a été réalisée avec la collaboration du commissaire indépendant Éloi Desjardins. Celui-ci s'intéresse à la persistance de la photographie, du film et de la télévision dans les médias numériques. «Ces derniers n'ont pas fondamentalement transformé la fabrication de l'image, mais permettent de nouvelles stratégies de présentation». Le parcours offre au visiteur l'opportunité de se pencher sur les modalités de réception des nouveaux médias.

Le Musée d'art contemporain des Laurentides est situé au 101, place du Curé-Labelle à Saint-Jérôme. Le Musée est ouvert du mardi au dimanche

de 12 h à 17 h. Pour information, consulter le site

[www.museelaurentides.ca](http://www.museelaurentides.ca)

- 30 -

Source : Andrée Matte, conservatrice

Photo : Adad Hannah, *On Location*, 2008, photographie, 102 x 136 cm

Réalisée avec la collaboration du Musée national du Prado

2 mai au 13 juin 2010  
mardi au dimanche de 12 h à 17 h

Message: le dimanche 2 mai à 14 h

ation spéciale pour les membres du Musée:  
e de l'exposition avec le commissaire  
DESJARDINS le dimanche 2 mai à 13 h

e-atelier pour la famille  
manche 30 mai de 14 h à 16 h

pages sont utilisées grâce à l'aimable permission de la  
; Pierre-François Ouellette art contemporain (Montréal).

ie d'art contemporain  
.aurentides  
lace du Curé-Labelle  
Jérôme (Québec) J7Z 1X6  
432.7171  
seelaurentides.ca



44 Arts | The Canada Council  
Canada | for the Arts



SAINT-JÉRÔME



Né à New York en 1971, Adad HANNAH vit à Montréal. Il a exposé au Aldrich Museum of Contemporary Art, Connecticut (2010), au Australian Centre for Photography, Sydney (2010), au Zendai MoMA, Shanghai (2009), au Musée national des beaux-arts du Québec (2008), au Musée d'art contemporain de Montréal (2008), au Ke Center for Contemporary Art, Shanghai (2008), à la Vancouver Art Gallery (2007), au Musée des beaux-arts du Canada (2006), à la Ikona Gallery, Birmingham (2006), à la 4<sup>e</sup> Biennale de l'art médiatique de Séoul (2006), à la Casa Encendida, Madrid (2006) et au Viper Basel (2004). Il a participé à deux projets d'art public aux Jeux olympiques de Vancouver en 2010.

Il a réalisé des œuvres avec la collaboration de plusieurs musées dont le Musée des beaux-arts de Montréal, le Musée des beaux-arts du Canada, la Vancouver Art Gallery, la galerie Rodin (Séoul) et le Musée du Prado (Madrid). Ses œuvres se retrouvent dans les collections permanentes du Musée d'art contemporain de Montréal, du Musée des beaux-arts de Montréal, du Ke Center for Contemporary Art (Shanghai), de la galerie d'art nationale Zacheta (Varsovie), de la Banque de Montréal et de la Banque Royale du Canada.

L'artiste est représenté par la galerie Pierre-François Ouellette art contemporain (Montréal)



Adad HANNAH  
Photo: Zandy MANCOLD



Burghers of Seoul  
2006  
Vidéo

(Reproduction: Claude Guéhen

Le MUSÉE  
D'ART  
CONTEMPORAIN  
DES LAURENTIDES

Du 2 mai au 13 j

Adad HANNAH  
Peinture de genre comme figure



SAINT-JÉRÔME

# Adad HANNAH

Peinture de genre comme figure de Still



111  
ion, 2008 Photographie  
5 cm. Réalisée avec la  
tion du Musée national

—Adad HANNAH

4 Chaises  
2002  
Vidéo

L'exposition rassemble une sélection d'œuvres tirées de la série des *Stills* d'Adad HANNAH. Débutée en 2000, il s'agit de la plus importante production de l'artiste montréalais. À première vue, celles-ci se présentent comme des images fixes. Une lecture plus attentive révèle des personnages non pas statiques, mais « figés » en pleine action.

L'artiste déploie différents dispositifs de mise en exposition pour présenter ses *Stills*. Par le biais de la photographie, du film et du téléviseur, le type d'images dirige une certaine lecture. En effet, les œuvres choisies ont été réunies pour interroger les modes de réception des médias numériques.

Les nouveaux médias ont permis une émancipation des supports matériels. Les fichiers informatiques ont remplacé le papier argentique, la pellicule et le ruban magnétique. On ne peut plus classer photographie, cinéma et vidéo uniquement avec des considérations techniques. Cependant, les habitudes de lecture de ces médias persistent dans les images informatisées.

C'est dans cette optique que cinq corpus d'œuvres furent retenus pour cette exposition. À travers ce parcours, le visiteur peut être témoin de la persistance des techniques pré-informatiques dans les nouveaux médias. Ces derniers n'ont pas complètement transformé la fabrication de l'image, mais permettent de nouvelles stratégies de présentation.



Portrait of a Gentleman  
2002  
Vidéo



Make-Up  
2003  
Vidéo  
Mascara R  
2003  
Vidéo



Tribute  
2002  
Vidéo



Audioguided 1  
2004  
Vidéo

Commissaire: Éloi DESJARDINS



Portraits photographiques  
Logements à louer  
Offres d'emploi  
Guide Restos



le guide restos voir 2011  
les bonnes tables du Québec

REJOUIR  
nouveau: portraits de  
restaurants ayant 15 ans ou plus  
en prime: le tout premier  
guide gourmand voir en tête-bêche

Gienvenue sur Voir  
MONTREAL  
FAU  
Revenir Hannah



Montréal

Arts visuels

Recherche



ACCUEIL SOCIÉTÉ MUSIQUE CINÉMA SCÈNE ARTS VISUELS LIVRES RESTOS ART DE VIVRE ÉVASION BLOGUES MEMBRES CONCOURS  
EXPOSITIONS ARTISTES LIEUX ARCHIVES

## Adad Hannah

Musées · Création visuelle

2 mai au 13 juin 2010

Musée d'art contemporain des Laurentides

101, Place du Curé-Labelle, St-Jérôme · (450) 432-7171

Ma cote:  
★★★★★  
écrire une  
critique  
de l'exposition

[partager](#)

Adad Hannah

# Voyage immobile

Isabelle Gauthier

ARTICLE - 29 avril 2010

*L'oeuvre déstabilisante d'Adad Hannah s'intéresse à la représentation et fait fi des conventions photographiques. Pas de personnage immortalisé sur la pellicule, les sujets occupent le cadre le cœur battant.*

Les créations d'**Adad Hannah** remettent en question la nature de la réalité, la course inexorable du temps, la construction des icônes culturelles, en changeant un léger détail dans notre manière de voir une oeuvre visuelle. Ce léger détail, c'est l'utilisation d'une vidéo numérique pour enregistrer une scène (presque) immobile. Les protagonistes gardent la pose aussi stoïquement que possible à la demande de l'artiste, mais un clignement des yeux, la respiration et un léger tressaillement trahissent volontairement la mise en scène.

Ce style d'image, le *tableau vivant*, est un genre qui a vu le jour au 19<sup>e</sup> siècle presque en même temps que la photographie. "Je n'ai pas cherché à réaliser un *tableau vivant* initialement, explique l'artiste. J'observais des images des débuts de la photographie et j'étais frappé par la performance mise en place pour la caméra, toute la rigidité requise pour tenir la pose avec des temps d'exposition prolongés. Ma réflexion s'est poursuivie sur l'impossibilité de vraiment saisir l'image véritable d'une personne, l'image projetée au monde versus la réalité intérieure. La réaction des gens lorsqu'un appareil-photo apparaît est conditionnée: tout de suite on arbore ce que l'on croit être son meilleur visage. On fait une performance, en quelque sorte."

## Conversation entre photo et vidéo

Cette notion du forcé, du *fake*, semble être l'élément déclencheur de plusieurs projets. "Pour mon projet *Cuba Still*, je suis parti d'une image promotionnelle pour un film achetée à Cuba. Tout y est très artificiel et théâtral. Il est très commun pour promouvoir un film de tenter de le résumer en une seule image. C'est la même situation pour le portrait de quelqu'un. Impossible d'en représenter la complexité en une seule photo."

C'est en réfléchissant sur les composantes de ce qui constitue la vidéo, son médium premier, que le concept est né. "En retirant le mouvement et le son, une conversation entre la photo et la vidéo s'est installée." Les images vivantes d'Adad Hannah font vivre au spectateur une curieuse sensation, de par leur réalisme suggérant le temps présent, mais aussi parce que nous réalisons en les regardant notre propre performance. "Lorsqu'on visionne un film au cinéma, tout passe par les yeux, et le corps est mis en attente. On entre facilement dans la réalité fictive du personnage à l'écran. Debout, presque immobile devant mes images, on est soudainement conscient de l'effet miroir des sujets et de leur mise en scène personnelle."

## Chefs-d'oeuvre détournés

Le miroir est un élément récurrent dans ses oeuvres. Utilisé devant le chef-d'oeuvre de Vélasquez *Las Meninas*, il permet à Adad Hannah de s'amuser à réinterpréter les codes de l'histoire de l'art. Plusieurs de ses travaux reprennent ou font place à des chefs-d'oeuvre de grands maîtres. "C'est non pas les tableaux en particulier qui m'intéressent mais plutôt leur importance symbolique pour l'histoire de l'art. La signification de ces oeuvres est souvent réduite à une explication *prêt-à-penser*, alors que c'est le contexte culturel qui dicte une interprétation. Je pense qu'il faut faire confiance à ses propres observations et encourager une



[+] agrandir

Adad Hannah. *On Location*, 2008, photographie. 102 x 136 cm.

photo: Réalisée avec la collaboration du Musée national du Prado

LE LUNDI 2 MAI,  
ON VOTE!

Pour en savoir plus, visitez  
[www.elections.ca](http://www.elections.ca)

VOTER,  
C'EST CHOISIR SON MONDE.



réflexion personnelle. La signification des choses est fluide."

Dans l'overdose visuelle ambiante, est-ce que le mouvement presque imperceptible est perçu par tous? "Je suis certain que nombre de gens ne voient pas qu'il s'agit de vidéo. Au début, j'incorporais des éléments plus visibles, comme des chandelles ou une horloge. Je ne le fais plus. C'était frustrant lorsque l'effet passait inaperçu, mais j'ai maintenant plus de plaisir à jouer en subtilité, comme un piège où quelqu'un se laisserait attraper. Curieusement, certaines personnes regardent l'extrait en boucle, comme s'ils attendaient un changement."

C'est effectivement le réflexe qu'on a. Dans la culture cinématographique, l'image en mouvement signifie "espace narratif". Un déroulement se fait attendre. "Comme il n'y a pas de point culminant, le spectateur doit se dire qu'il ne s'agit pas d'attente, juste du temps." Ce qui accentue l'impression de face à face avec des personnages en temps réel, l'impression que si on quitte la scène des yeux, on manquera quelque chose. Sans montage, c'est non pas un film, mais l'apparence de la vraie vie.

Recommander

Soyez le premier de vos amis à recommander ça.

0

## commentaires des membres

Écrivez votre critique de l'exposition

## Écrire une critique

Pour avoir accès aux fonctions interactives de Voir.ca, vous devez être membre et vous identifier en ouvrant une session.

Déjà membre ?

[ouvrir une session](#)

Pas encore membre ?

[devenez membre](#)

Aucun commentaire des membres

## DÉCOUVREZ NOS AUTRES SITES !



**ChercheTrouve.ca**  
Logements à louer  
à Montréal et  
ailleurs, Offres  
d'emplois,  
Immobilier, Petites  
annonces



**Guide Restos Voir**  
Plus de 800  
restaurants  
dans tout le Québec



**Hour.ca**  
La référence culturelle  
anglophone à  
Montréal



**OttawaXpress.ca**  
La référence culturelle  
anglophone à Ottawa



**BangBangBlog.com**  
Tout sur la  
musique émergente



**Devenez fan  
sur Facebook**



**Suivez-nous  
sur Twitter**

[Accueil](#) | [Société](#) | [Musique](#) | [Cinéma](#) | [Scène](#) | [Arts visuels](#) | [Livres](#) | [Restos](#) | [Art de vivre](#) | [Évasion](#) | [Blogues](#) | [Membres](#) | [Concours](#)

[Montréal](#) | [Québec](#) | [Gatineau-Ottawa](#) | [Mauricie](#) | [Estrie](#) | [Saguenay-Alma](#)

[Guide Restos](#) | [Offres d'emplois](#) | [Petites annonces](#) | [Logements à louer](#)

[Voir recrute](#) | [Contactez-nous](#) | [Confidentialité](#) | [Nétiquette](#) | [Publicité](#) | [Soumettre un événement](#)

© 2008, Communications Voir inc. Tous droits réservés.

## GLOSSAIRE

Analogique. Propriété d'un média dont le signal est interprété ou représenté sous la forme de la variation continue d'un courant électrique. S'oppose à « numérique ».

Commissaire. Auteur organisateur ou personne chargé d'une exposition ou d'un événement dans le domaine des arts visuels.

Curateur. Voir « commissaire ».

Dispositif de présentation. Modalités de monstration d'une image. Dans le corpus étudié, elles se résument à la photographie au mur, à la salle de projection, aux téléviseurs à écran cathodique et à écran plat.

Heuristique. Se dit d'une méthode d'exploration procédant par évaluations et hypothèses successives.

Média informatique. Voir « média numérique ».

Média numérique. Dans ce mémoire, ce terme désigne toute forme de manifestation médiatique qui découle de l'utilisation d'un ordinateur.

Numérique. Particularité d'un langage qui comporte uniquement des données discrètes, c'est-à-dire des unités séparées et indécomposables à son niveau hiérarchique. S'oppose à « analogique ».

Nouveau média. Voir « média numérique ».

Pré-informatique (ou péri-informatique). Dans ce mémoire, ce terme qualifie les technologies de l'image ayant précédé l'ère informatique. Il a été privilégié à l'adjectif « analogique ».

*Remédiation*. Pour les archéologues des médias Jay David Bolter et Richard Grusin, le terme *remediation* désigne un phénomène du domaine de la communication : lorsqu'une nouvelle technologie est introduite, cette dernière a une propension à se réapproprier les techniques de représentation des médias qui l'ont précédée. De façon réciproque, les médias déjà établis ont tendance à se redéfinir à la suite d'innovations techniques.

Temps de faire. Pour le théoricien Edmond Couchot, ce terme désigne tout ce qui est en amont de ce qu'il nomme « temps du voir », c'est-à-dire l'acte de figuration avant qu'une image puisse être perçue.

Translucide. La *remediation* des médias pré-informatiques par les médias numériques est « translucide », c'est-à-dire qu'elle ne peut fonctionner qu'en dialectique. À titre d'exemple, la photographie numérique ne peut se soustraire des modes de représentation de la photographie argentique. De même, la photographie numérique se caractérise par son photoréalisme, et constitue un dérivé des procédés photographiques dits traditionnels.



## BIBLIOGRAPHIE

- Aumont, 1990 — Aumont, Jacques, *L'image*, Paris, F. Nathan, 1990, 248 pages.
- Babin, 2011 — Babin, Sylvette, « Le pouvoir du commissaire », *Esse : Arts + Opinion*, no.72, printemps/été, Montréal, 2011, p.2-3.
- Bazin, 1987 — Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1987, collection « Septième art », 372 pages.
- Blouin, 2001 — Blouin, Marcel, « Problématique de la représentation : production et analyse d'une série photographique faisant usage des technologies numériques / mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études des arts par Marcel Blouin. », Montréal, Université du Québec à Montréal, 2001, 158 f.
- Bolter, Grusin, 2000 — Bolter, Jay David, Grusin, Richard, *Remediation : Understanding New Media* ; Cambridge [Mass], MIT Press, 2000, 295 pages.
- Cavell, 1982 — Cavell, Stanley, « Print Culture and Video Culture » (special issue), *Daedalus*, San Francisco, Automne 1982, vol III, p.59-63.
- Choinière, Thériault, Nemiroff, 2005 — Choinière, France, Thériault, Michèle, Nemiroff, Diana, *Point & Shot : performance et photographie*, Montréal, Dazibao, 2005, 127 pages.
- Colombain, 1997 — Colombain, Jérôme, *La cyberculture*, Toulouse, Milan, 1997, 63 pages.
- Corsano, 2005 — Corsano, Otina « Interview With Adad Hannah », catalogue de l'exposition *Free Sample*, Halifax, Mount Saint-Vincent University, 2005, 55 pages, p.23-25.
- Couchot, 1988 — Couchot, Edmond, *Images : de L'optique au numérique : les arts visuels et l'évolution des technologies*, Paris, Hermès, 1998, 242 pages.
- Couchot, 2007 — Couchot, Edmond, *Des images, du temps, des machines*, Paris, Actes Sud, 2007, 290 pages.
- Couchot, Hilaire, 2003 — Couchot, Edmond, Hilaire, Norbert, *L'art numérique : comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Flammarion, 2003, 260 pages.
- Deleuze, 1983 — Deleuze, Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris, Édition de Minuit, 1983, 298 pages.
- Deleuze, 1985 — Deleuze, Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, 378 pages.
- Deleuze, 1993 — Deleuze, Gilles, « He Stutters », *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, 187 pages.

- Dubois, 1990 — Dubois, Philippe, *L'acte photographique et autres essais* (ed. aug.), Bruxelles, Labor, 1990, 309 pages.
- Drobnick, Fisher, 2002 — Drobnick, Jim, Fisher, Jennifer, 2002, « Museum Stills », texte PDF, <http://www.adadhannah.com/site/info.html>, consulté le 27 octobre 2008.
- Fraser, 2007 — Fraser, Marie (sous la dir.), *Explorations narratives ; Replaying Narrative*, Montréal, Le Mois de la Photo à Montréal, 2007, 253 pages.
- Gauthier, 2010 — Gauthier, Isabelle, « Voyage immobile », *Voir édition du Nord*, version en ligne, <http://voir.ca/arts-visuels/2010/04/29/adad-hannah-voyage-immobile/>, consulté le 11 avril 2011.
- Hannah, 2008 — Hannah, Adad, « Adad Hannah », Bélisle, Josée, Gagnon, Paulette, Lanctôt, Marc, Landry, Pierre, *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme : La Triennale québécoise 2008*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2008, 120-123 p.
- Krauss, 1976 — Krauss, Rosalind, « Video : The Aesthetics of Narcissism », *October*, Boston, MIT Press, 1976, vol.1., 50-64 p.
- Lister, 1995 — Lister, Martin (sous la dir.), *The Photographic Image in Digital Culture*, Londres, Routledge, 1995, 256 pages.
- Manovich, 2001 — Manovitch, Lev, *The Language of New Media*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2001, 340 pages.
- Manovich, 2004 — Manovich, Lev, « Pour une poétique de l'espace augmenté », *Parachute*, no 113 (Écrans Numériques), janv.-fév.-mar., 2004, p.34-59.
- Michaud, 2006 — Michaud, Philippe-Alain (sous la dir.), « Le mouvement des images », *Le mouvement des images*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 2006, p.15-30.
- Mitchell, 1992 — Mitchell, William J., *The Reconfigured Eye : Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1992, 273 pages.
- Popper, 1983 — Popper, Frank, *Electra*, Paris, Les amis du Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1983, 449 pages.
- Reinke, 2005 — Reinke, Steve, « Adad Hannah. *Cuba Still (Remake)* », dans Langford, Martha, *Mois de la photo à Montréal : Image et imagination*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2005, p.224-226.
- Reinke, 2007 — Reinke, Steve, « Adad Hannah : Videos and Not Videos », catalogue de l'exposition *Adad Hannah : Museum Stills*, Canberra, Canberra Contemporary Art Space (Canberra, Australia), 2007, p.24-26.
- Royoux, 2001 — Royoux, Jean-Christophe, « Remaking Cinema : Les nouvelles stratégies du remakes et l'invention du « cinéma d'exposition » », dans Goudinoux, Véronique, Weeman, Michel, Perez-Oramas, Luis (Sous la dir.), *Reproductibilité et irréproductibilité de l'oeuvre de l'art*, Bruxelles,

Éditions La Lettre volée, 2001, 216 p.

SMQ, CQRHC, 2009 — Société des musées québécois et le Conseil québécois des ressources humaines en culture, *Dictionnaire de compétences : mise en exposition*, Québec, Conseil québécois des ressources humaines en culture, 2009, 40 f.

Straw, 2005 — Straw, Will, « Adad Hannah: Struggling Against Time », *CV Ciel Variable*, no 67, juin, 2005, p.8-11.

Tamir, 2004 — Tamir, Chen, 2004, « Adad Hannah : Posing the Question of All Time », texte PDF de conférencier, <http://www.adadhannah.com/site/info.html>, consulté le 27 octobre 2008.

Tamir, 2006 — Tamir, Chen, “Adad Hannah” & “Tableaux Vivant and the Frame”, *Stutter and Twitch*, New York, Center for curatorial Studies, Bard College, p.28-45.